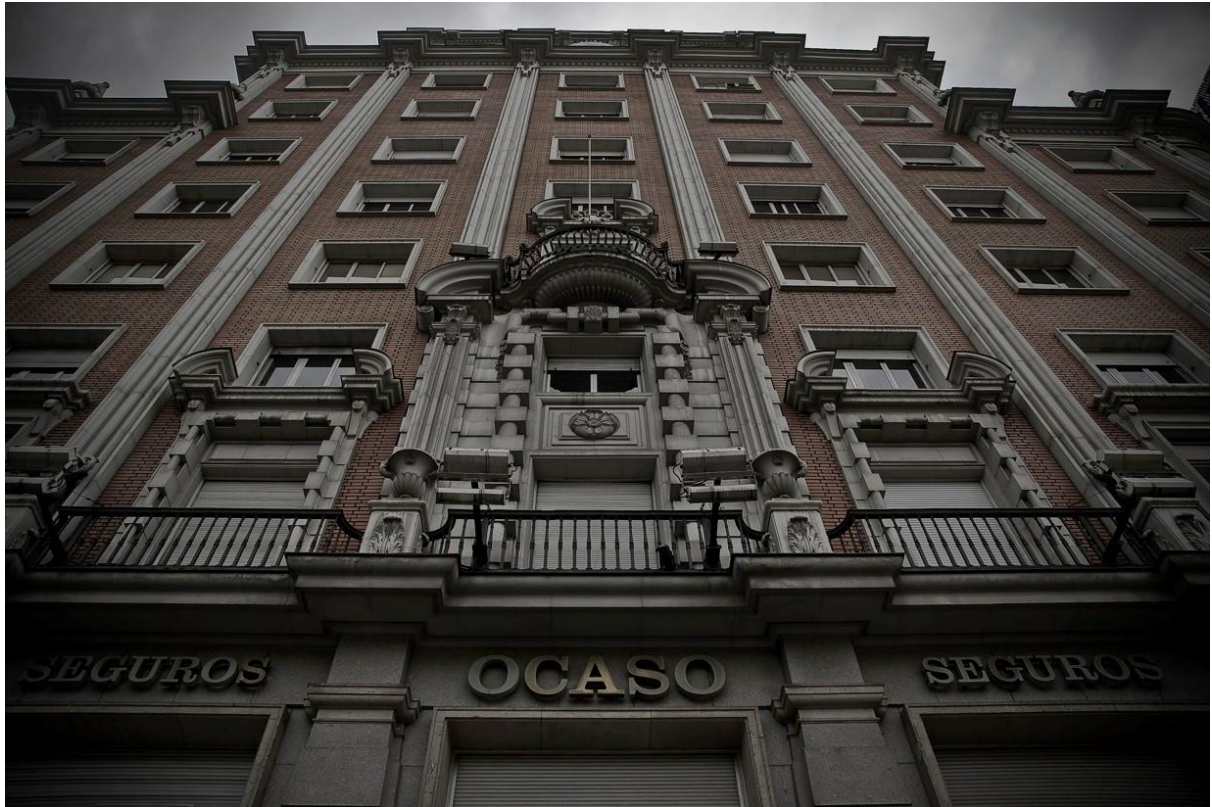


CÓMO VIVIR CON LA MEMORIA

Actitudes artísticas ante arquitectura y franquismo

HOW TO LIVE WITH MEMORY

Artistic Attitudes towards Architecture and Francoism



17.02.18 – 03.06.18

Sala 1 Hall 1

MUSAC Museo de
Arte Contemporáneo
de Castilla y León

GUÍA DE SALA
EXHIBITION GUIDE

Índice

Créditos	4
<i>Cómo vivir con la memoria</i>	5
Actividades paralelas.....	7
Artistas y obras en exposición.....	9
Biografías de los artistas	44
ENGLISH TEXTS	
Credits	54
<i>How to Live with Memory</i>	55
Artists and works in exhibition	57

Créditos

CÓMO VIVIR CON LA MEMORIA

Actitudes artísticas ante arquitectura y franquismo

Artistas

Toni Amengual, Sergio Belinchón, David Bestué, Albert Corbí, Juan Cruz, Domènec, Chus Domínguez, María García Ruiz, Alejandro S. Garrido, Iñaki Gracenea, Fran Meana, Rosell Meseguer, Txuspo Poyo, Ignasi Prat Altimira, Fernando Sánchez Castillo, Santiago Sierra, Begoña Zubero

Comisarado

Manuel Olveira

Coordinación

Carlos Ordás

Fechas Dates

17 de febrero – 3 de junio de 2018

Sala

1

Cómo vivir con la memoria

Actitudes artísticas ante arquitectura y franquismo

Recién estrenada la democracia tras la dictadura, se preguntaba Rafael Moneo en un texto de 1978 “¿Cómo ser capaces de vivir ahora con nuestra memoria?”, en referencia a la herencia arquitectónica que teníamos a la vista en ese momento cuando tratábamos de superar la inercia tardofranquista. Pasada la autarquía, la arquitectura llevada a cabo durante la dictadura buscó nuevos caminos entre la tradición y el progreso en un país necesitado de reformas y nuevas visiones, pero aún lastrado por mitos identitarios plasmados en formas neohistoricistas. Un país en el que el tiempo se suspende, se ensimisma y se agrisa tuvo que hacer un gran esfuerzo, a menudo solitario, para no perder el contacto con los devenires contemporáneos que necesitaban nuevas tipologías constructivas y nuevas formas acordes con las necesidades de una nación que lentamente empieza a despertar y se encuentra con los “monstruos” que cita Moneo en su texto “Entrados ya en el último cuarto de siglo”, y con los que se ha de ser capaz de vivir.

La exposición *Cómo vivir con la memoria*, título extraído del mencionado texto, presenta una serie de obras de artistas españoles que miran a la arquitectura franquista por diversas razones, entre las que sobresale el hecho de que la arquitectura está siempre presente, nos rodea en nuestra vida diaria y configura tanto una memoria del pasado como una herencia en el presente. La arquitectura es la memoria o, entre todas las posibles, la más evidente por cotidiana. Como también decía Moneo en otro texto: “La arquitectura, el mundo formal que nos rodea, puede ser eficaz bistorí para comenzar a desentrañar la situación mental de una determinada época”. Es por ello por lo que algunos artistas contemporáneos recurren a aquella para entender algunas cuestiones del pasado cercano y para generar un difuso imaginario en relación con ella, que la resitúe conceptual, icónica, emocional y políticamente.

La arquitectura tiene una fuerte impronta social, ya no solo por cuestiones estrictamente prácticas, sino, y sobre todo, por aspectos simbólicos de gran alcance derivados de su presencia en el espacio público y en el imaginario colectivo (más discretos y aún más efectivos que las esculturas de los monumentos). Es por ello que, especialmente en algunos momentos históricos como en la dictadura, la arquitectura es decisiva porque en ella se plasma un modelo de desarrollo económico, un modelo político y una manera de dar forma a las instituciones que regulan la vida en sociedad (la familia, el trabajo, la universidad, los transportes, la defensa, etcétera). La historia

de esa arquitectura es la historia de las concepciones y los límites tecnológicos, sociales, políticos y culturales. La historia de quienes la construyeron es la historia de quienes tuvieron tiempo (entre 1939 y 1975) para también construir y reafirmar su versión y su (auto)imagen de lo que fue España a lo largo de todos esos años, que en buena parte se prolongan hasta hoy. Su historia es también una historia escamoteada.

Es por ello que esta arquitectura ha interesado a una nómina importante de artistas españoles que han revisitado, mirado, estudiado y se han acercado críticamente a la arquitectura del régimen franquista. No es tanto una exposición sobre la arquitectura de ese periodo cuanto una muestra de las miradas y las construcciones visuales y discursivas que los artistas contemporáneos han producido desde los años noventa hasta la actualidad. Es, más bien, una exposición sobre el imaginario que se está construyendo en relación con la arquitectura del régimen y con la significación de ese periodo.

Citando, revisando, rememorando, recordando, criticando y poniendo en evidencia algunas de las arquitecturas del franquismo es como los artistas actuales, y nosotros con ellos, entramos en la complejidad de los hechos, las imágenes y las construcciones como una suerte de indagación en las luces y las tremendas sombras del pasado que todavía tiñen el presente. Es por ello que en la práctica y en la actitud de los artistas surgen preguntas sobre cómo interpretar las arquitecturas y los símbolos y cómo convivir con ellos. Esas preguntas han determinado la selección de piezas que componen la exposición, que está dispuesta siguiendo algunas de las tipologías constructivas que ordenan y estructuran la vida personal y social: arquitecturas defensivas, militares y represivas, centros de educación, construcciones domésticas (casas particulares, pueblos de colonización, barrios para acoger la éxodo del campo a la ciudad, poblados para minorías racializadas), arquitecturas coloniales, grandes infraestructuras ingenieriles y, finalmente, en la última parte de este periodo, edificios destinados al turismo.

Actividades paralelas

Programación y coordinación

Adrián Ramos

A lo largo de las últimas décadas se ha reflexionado sobre la función de la memoria en la sociedad actual. Paralelamente se han creado lugares de la memoria, espacios en los que se conservan fragmentos del pasado, se explica su sentido y se reflexiona sobre su trascendencia. En ellos confluyen la historia, el recuerdo y la memoria. Conceptos necesarios para luchar contra el olvido, que supone el impedimento de acceso al conocimiento, y tiene por objetivo que solo se acepte una versión del pasado, para destruir así la memoria diversa.

PROGRAMA

Martes 20 de marzo, a las 19:00 h

Conferencia *Las fuentes orales entre el pasado y el presente*

Con Javier Rodríguez

Martes 27 de marzo, a las 18:00 h

Taller *Testimonios orales, gráficos y escritos*

Con Javier Rodríguez

Con el patrocinio de:



Jueves 12 de abril, a las 19:00 h

Visita caminada *Pinilla, la voz y el rostro de un barrio*

Con Adrián Ramos y la colaboración de Encina González

Martes 15 de mayo, a las 17:00 h

Visita caminada *Las cárceles y campos de concentración como lugares de memoria*

Con Javier Rodríguez

Artistas y obras en exposición

Artistas en exposición

Toni Amengual

Sergio Belinchón

David Bestué

Albert Corbí

Juan Cruz

Domènec

Chus Domínguez

María García Ruiz

Alejandro S. Garrido

Iñaki Gracenea

Fran Meana

Rosell Meseguer

Txuspo Poyo

Ignasi Prat Altimira

Fernando Sánchez Castillo

Santiago Sierra

Begoña Zubero

Toni Amengual

Flowers for Franco (serie), 2011-2013

10 fotografías color

50 x 50 cm c/u

Producción MUSAC

Cortesía del artista

Toni Amengual (Mallorca, 1980) se define a sí mismo como activista visual, ya que la fotografía es su arma para investigar sobre el ser humano y su interacción, no siempre positiva, con el mundo. Una de esas investigaciones se centra en El Valle de los Caídos, un lugar clave del pasado reciente y el presente inmediato de nuestro país, por ser un monumento que custodia y glorifica al dictador Franco y su régimen. Como dice el artista, “la inmensidad del lugar va acorde a la inmensidad de la tragedia que allí se encuentra enterrada. Una cruz, la más alta del mundo, ciento veinte metros, hace visible el lugar desde lo lejos. El número es tan solo una estimación, pero se supone que allí hay enterradas treinta mil víctimas de la guerra civil española (1936-1939). Víctimas de ambos bandos, nacionales y republicanos. Los primeros por honrar su memoria, los segundos por estorbar enterrados en las cunetas donde fueron fusilados a escondidas. Y sobre todos ellos se encuentran los restos de quien los mandó matar, el dictador Francisco Franco”.

El Valle de los Caídos, en la Sierra de Guadarrama, a 54 Km de Madrid, sigue siendo un lugar de peregrinaje para nostálgicos y curiosos de otro tiempo. Un mausoleo para los ganadores y una fosa común para los perdedores. Una sima para la humanidad. Un enorme conflicto de difícil solución para una España que sigue queriendo ignorar. La Ley de Memoria Histórica, en su artículo 16, establece que el Valle de los Caídos se regirá estrictamente por las normas aplicables a los lugares de culto y cementerios públicos. Aunque se prohíben los actos políticos o exaltadores de la Guerra Civil o del franquismo, estos se siguen produciendo. A pesar de que Patrimonio Nacional ha reconocido el derecho de exhumar los restos de algunas personas enterradas ilegalmente allí, las exhumaciones no se llevan a cabo por la resistencia del abad, al que los familiares han tenido que denunciar por un delito de atentado contra la autoridad y denegación de auxilio. Estos datos reafirman el enorme conflicto que rodea al monumento, por mucho que la citada ley abra una oportunidad para que el Valle de los Caídos, como lugar de memoria, pueda adquirir otro significado para sus visitantes y para la conciencia colectiva del país.



Sergio Belinchón

De la serie *Ciudades efímeras*, 2001

2 fotografías color

Varias medidas

Colección MUSAC

Paraíso, 2006

Filme Super 8 color y sonido transferido a vídeo. 16' 33''

4°B, 2009

Filme Super 8 color sin sonido transferido a vídeo. 7' 04''

Grüsse aus Spanien, 2015

Filme Super 8 color y sonido transferido a vídeo. 16' 39''

Cortesía del artista

Sergio Belinchón (Valencia, 1971) trabaja principalmente con fotografía, aunque también con vídeo, para explorar cuestiones relacionadas con el paisaje y su representación. En *Ciudades efímeras*, como en series anteriores, el interés de Belinchón se centra en la ciudad como un espacio humano regido por sus propias reglas y comportamientos, y también como un lugar de confrontación entre lo público y lo privado. En sus propias palabras: "El espacio de las ciudades representa una concepción de la vida, y esta es una zona desastrada, llena de pulsiones y deseos en continuo conflicto por impredecibles".

Las colmenas arquitectónicas de las costas del Mediterráneo pueblan las imágenes de esta serie. Urbes impersonales, de temporada, a las que el artista denomina "fábricas vacacionales". Unas ciudades que generan pautas de comportamiento y códigos cada vez más internacionales, creando un lenguaje que va más allá de las diferencias culturales. Belinchón plantea de manera silenciosa la destrucción que el hombre ejerce en su entorno. La ausencia de personas añade mayor artificialidad e impacto a sus paisajes.

En algunas de las fotografías de esta serie y en las películas que se presentan en la muestra aparecen imágenes muy características de la década de los años sesenta, cuando el régimen de Franco puso en marcha, a través de los llamados tecnócratas, el Plan de Estabilización de 1959, que generó un desarrollo económico basado en el "desarrollismo" (construcción de viviendas baratas en barrios periféricos de las ciudades que acogían a las personas que abandonaban el campo) y en el turismo, mediante la declaración de zonas de Interés Turístico Nacional. La Ley 197/163 pretendía atraer a los turistas extranjeros a aquellos lugares de la costa española que tuvieran "condiciones especiales para la atracción y retención del turismo". Para ello, el Gobierno impulsó la construcción de urbanizaciones e infraestructuras turísticas. Con ello, además, la dictadura edificó una imagen aperturista

refrendada con la entrada en la ONU en 1955, con la entrada en el Fondo Monetario Internacional y en el Banco Mundial en 1958, y con la aprobación de la Ley de Prensa e Imprenta en 1966 y de la Ley Orgánica del Estado en 1967.

David Bestué

Formalismo puro, 2011

Libro. Editorial Tenov

Historia de la fuerza, 2016

Libro. Caniche Editorial

Rosi Amor, 2017

Folleto de la exposición. MNCARS

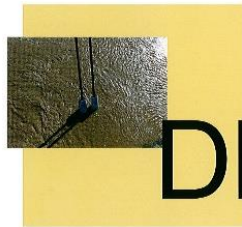
Centro de Documentación MUSAC

El trabajo de David Bestué (Barcelona, 1980) se centra en la escultura, a veces con derivaciones claras hacia la performance. En muchos de sus últimos trabajos centra su investigación en la arquitectura española, como es el caso de la muestra *La España moderna*, presentada en García Galería en 2015. La exposición tomaba su título de la revista homónima publicada por los regeneracionistas entre 1899 y 1914, en la que Miguel de Unamuno publicaría su ensayo clásico: “En torno al casticismo”. Bestué coincide con la publicación original en querer dar una visión actualizada sobre determinados temas nacionales “eternos”, emulando en cierto sentido ese espíritu regeneracionista. La exposición estaba planteada casi como un viaje por el país para tomar muestras en ocasiones de aspectos físicos (paisajes o monumentos), en otros históricos, espirituales o incluso míticos. De esta forma se pueden plantear preguntas sobre algunos de los tópicos, los lugares comunes o las supuestas características eternas de la españolidad. Las respuestas tienen más que ver con la duda, la ironía y, en ocasiones, con la exaltación poética.

En *Cómo vivir con la memoria* se incluyen tres publicaciones sobre la arquitectura o la ingeniería en España: *Formalismo Puro*, publicada por Editorial Tenov en 2011; *Historia de la fuerza*, publicada por Caniche editorial en 2016; y el folleto de la exposición *Rosi Amor*, presentada en el MNCARS en 2017 y que incluye una entrevista de Bestué con María Salgado. En los tres proyectos editoriales el artista reflexiona sobre el papel de la arquitectura en la construcción de la identidad. Como práctica cultural, bien consciente o bien inconsciente, la arquitectura y la ingeniería dan forma a configuraciones e imaginarios que van más allá de lo meramente estructural.

DAVID BESTUÉ

HISTORIA



DE



LA



FUERZA

Albert Corbí

Modificación del horizonte, 2017

Instalación, 8 fotografías B/N y vídeo

Medidas variables

Cortesía del artista

Albert Corbí (Alcoy, Alicante, 1976) aborda en su obra dos ejemplos de modificación del horizonte. En palabras del artista, “nada más terminada la Guerra Civil se producen dos hechos distanciados pero que conllevan efectos similares. Por un lado, en el estrecho de Gibraltar, mediante el trabajo forzado de presos políticos, se inicia la construcción de una muralla contra un posible desembarco. Por ello, la playa de Valdevaqueros se desplaza y acumula todo un campo dunar en una sola duna artificial. Por otro lado, en la Unión —Murcia—, se reinició la explotación minera: la autarquía y el aislamiento vuelven a hacer rentable una minería agotada años antes. El material residual después de la amalgama de la plata fue vertido en la Bahía de Portman. Más de 30 millones de metros cúbicos de residuo acollaron sus 12 metros de profundidad, cegaron el puerto histórico y avanzaron la línea de costa medio kilómetro mar adentro”.

Aunque no se perciba, modificar el horizonte es una especie de arquitectura o ingeniería que tiene consecuencias físicas y simbólicas. Para una península, modificar el horizonte es modificar el régimen de visión y sus políticas. El horizonte podría entenderse como la arquitectura en grado cero. El horizonte es una arquitectura geográfica de naturaleza óptica que queda determinada por el punto de vista. Sobre el horizonte se sustenta el más allá político: el más allá del futuro y el más allá del pasado, el límite que aísla el presente de lo ocurrido y de lo posible por ocurrir, en una lógica de protección o clausura. El horizonte estructura la realidad en un rango específico de fuera de memoria o de fuera de proyecto. Modificar el horizonte es modificar lo recordable y lo imaginable desde una óptica.

Juan Cruz

Sancti Petri, 1998

Vídeo color y sonido

38'

Cortesía del artista y Galería Elba Benítez, Madrid

Sancti Petri está en la provincia de Cádiz y fue construida como base para la almadraba, la industria de pesca estacional de la localidad, que emplea sistemas complejos de varias barcas y redes para la captura del atún en su migración anual desde el Atlántico hasta el Mediterráneo a través del Estrecho de Gibraltar. El asentamiento (que se puede considerar un poblado o pueblo-factoría) contó con todas las instalaciones necesarias para los trabajadores migrantes empleados en la almadraba, como casas, escuela, iglesia y equipamientos sociales.

Aunque las imágenes de la obra de Juan Cruz (Palencia, 1970) muestran el pueblo tal y como era en 1998, año en que se realizó el vídeo, el texto se refiere a la almadraba cuando estaba en pleno funcionamiento, creando así un distanciamiento entre imagen y texto. Este distanciamiento es acentuado por la relación entre el emplazamiento de la obra, Sancti Petri, y el lugar de la exposición, cuyas condiciones, en términos de iluminación y de acústica, son determinantes en la percepción de la pieza y son muy evidentes en la reverberación del sonido.

La obra y el lugar en la que se realiza tienen vínculos con la familia de Juan Cruz. El artista vuelve a ese lugar debido a su relación emocional con él, y en esa vuelta se percibe el abandono de una industria y de un modo “paternalista” de entender la producción muy típicos —aunque no exclusivamente— del régimen franquista. La racionalización productiva de las almadrabas fue una clara muestra de la política económica de Primo de Rivera: los sectores considerados estratégicos eran sometidos a la concentración empresarial y a la intervención estatal. En once almadrabas en el sur de la costa atlántica se producía el 25% de las conservas de pescado a nivel nacional. Aquella política intervencionista joseantoniana generó una serie de pueblos-factorías como el de Sancti Petri.

Durante la Segunda República el modelo estuvo en peligro ante las protestas que denunciaban la pobreza de los obreros de la zona. Pero, una vez instaurado el régimen franquista, las prácticas monopolistas continuaron aún más. Fue entonces cuando el Consorcio modernizó las instalaciones de Sancti Petri, construyendo este pueblo-factoría en el que a los trabajadores, como ocurría en otros lugares, se les proveía de todo lo necesario. Obviamente ello mejoraba las condiciones de analfabetismo y pobreza de los trabajadores, pero también se les controlaba.



Domènec

Arquitectura Española, 1939-1975 (serie), 2014

10 impresiones digitales sobre aluminio

45 x 60 cm c/u

Cortesía del artista

Souvenir Barcelona, 2017

Instalación, 13 modelos de postales

10,5 x 14,8 cm c/u

Cortesía del artista

El trabajo de Domènec (Mataró, Barcelona, 1962) explora la historia reciente y, en buena medida, su arquitectura, como una forma de investigar la recurrencia temática del diálogo entre la arquitectura del Movimiento Moderno (especialmente con Alvar Aalto y Le Corbusier) y las propias ideas de la modernidad plasmadas a nivel político, social y/o cultural. La aproximación a la arquitectura se convierte en manos del artista en un desvelamiento explícito de la carga ideológica y sus consecuencias sobre la realidad social y la representación histórica de dicha realidad.

En la exposición *Cómo vivir con la memoria* el artista presenta dos piezas. *Souvenir Barcelona* habla del franquismo y su relación arquitectónica, pero solo en parte, ya que es una colección de "postales" de Barcelona que muestran la cara menos turística de la ciudad y que abarcan el periodo histórico que va desde el último tercio del siglo XIX hasta hoy. Es evidente que los cuarenta años del franquismo están presentes, pero no en exclusiva. Se muestra alguna arquitectura, pero sobre todo espacios públicos de los que se detallan avatares, historias no conocidas e intrahistorias dramáticas.

Por su parte, *Arquitectura Española 1939-1975* presenta una serie de edificios construidos con prisioneros republicanos forzados a trabajar en El Valle de los Caídos, la ciudad de Brunete, Belchite, Guernica, la catedral de Vic, la presa de Benagéber, la cárcel de Carabanchel, el arco de la Victoria, el pueblo de Vilanova de la Barca y el campo de concentración de Castuera. Tras la Guerra Civil, el franquismo crea el Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones para las tareas de reconstrucción. Este departamento también se convierte en una plataforma ideológica de *agitprop* en contra de la arquitectura moderna a través de la publicación de una revista de arquitectura, *Reconstrucción*, y la organización de una exposición anual, con planos, maquetas, etc.

La metodología de trabajo de Domènec consiste en extraer de los archivos de la revista la planta del proyecto urbanístico de un edificio y, de las investigaciones históricas sobre los esclavos de Franco, el número de prisioneros que participaron de forma forzada en el proyecto. Con estos elementos construye una pieza, donde la

planta en negativo sobre fondo negro, se contrapone con su "ficha técnica": título del proyecto, años de construcción, arquitecto del mismo, en algunos casos el nombre de la empresa constructora privada y finalmente el número de prisioneros usados.

Chus Domínguez

Las ciudades imposibles, 2018

Vídeo color y sonido

48'

Colección MUSAC

Las ciudades imposibles es un ensayo audiovisual sobre la representación del territorio colonial durante el franquismo, que surge a partir de una serie de noventa y ocho postales del Sáhara y el protectorado sur de Marruecos realizadas por el fotógrafo Hernández Gil. El vídeo de Chus Domínguez (León, 1967) plantea todo una serie de cuestiones relacionadas con la representación asociada a un momento histórico y sociopolítico muy concreto, las décadas de 1940 y 1950, con un país salido de una devastadora guerra civil y que como modelo de reconstrucción mira a un pasado colonial supuestamente glorioso.

Esta paradoja, avanzar pero mirando hacia atrás, está impresa en las postales, dotándolas de una atractiva tensión: imágenes contemporáneas de un urbanismo moderno pero cargadas de un poso colonial. Las postales constituyen un evidente ejercicio de propaganda política deslizada en el ámbito doméstico, el de la comunicación entre los soldados y trabajadores de la colonia con sus familiares y amigos en la metrópoli, también el del *souvenir* que se lleva de vuelta al hogar familiar. Imágenes que cuentan la prosperidad y amabilidad de territorios presumiblemente hostiles. En su conjunto, las postales muestran un mundo feliz, blanco, aséptico y casi vacío, preparado para ser habitado por el nuevo hombre que el régimen proponía. Espacios urbanos ordenados, con amplios viales y plazas, con una arquitectura racionalista que asimila elementos orientalistas y con una importante presencia de edificios asociados al poder y el orden.

Este conjunto de imágenes es, en las manos de Chus Domínguez, el detonante para realizar un vídeo-ensayo interpelando a la imagen estática desde el medio fílmico, desgranando posibles narraciones, enlazando el espacio con el tiempo e incorporando una serie de audios en dariya y hassanía, que son traducciones de fragmentos de la revista *África* que, entre los años 1926 y 1950, fue uno de los máximos medios de expresión del grupo de poder "africanista", constituido principalmente por militares destinados en África.



María García Ruiz

Virgencica, Virgencica!, 2016

Vídeo-instalación, vídeo color sin sonido, madera, tela de proyección

Medidas variables. 13'

Agradecimientos a la familia Rodríguez Amador, al equipo de Torreón Arquitectura, a Tomás Andreo y a todos los participantes de la acción.

Cortesía de la artista

La Virgencica fue un poblado experimental construido para alojar a las poblaciones desplazadas tras las inundaciones de las cuevas del Sacromonte, en Granada, en 1963. Los arquitectos proyectaron un sistema prefabricado moderno, pero intentando que conservara algunas cualidades espaciales de la vida comunitaria de las cuevas y del estilo de vida de la cultura gitana. Se trata de una especie de antesala a la modernidad que supondrían los bloques de pisos en altura de los polígonos de viviendas.

La vídeo-instalación de María García Ruiz (Valdepeñas, Ciudad Real, 1981), en sintonía con los proyectos que lleva a cabo esta artista —en su mayor parte experimentaciones en torno a la producción y representación del territorio mediante la articulación de narrativas híbridas entre la imagen, la escritura y la acción—, parte de la relectura de ese proceso, recreando no ya el poblado de la Virgencica, sino el recuerdo de la Virgencica.

Se invoca así el volumen de uno de los módulos con el recuerdo de la familia Rodríguez-Amador, un recuerdo de laboratorio, o el laboratorio de un recuerdo que, junto con el equipo de Torreón Arquitectura y otros colaboradores, se llevó a cabo en forma de fiesta, de ritual, desde la construcción a la demolición, desde la aparición hasta la desaparición, como una imagen viviente, con la mecánica de las procesiones de Semana Santa o como Ant Farm en *The Eternal Frame*.

El proyecto de la Virgencica es previo a los bloques de viviendas y los polígonos del desarrollismo. Más allá de las posibles buenas intenciones, del romanticismo utópico y de la valoración del estilo de vida de los gitanos, estos proyectos del franquismo quieren ser formas de domesticación, civilización y normalización de formas de vida diferentes. La obra creada por la artista recorre un camino en el sentido opuesto al mentado por Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*: “[...] si todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación, hacer de la representación algo directamente experimentado”.

El proyecto, así, investiga los parámetros modernos de entender la vida y su interrelación con otros modos posibles que nos sirvan para derribar preconceptos y ponernos en contacto con muchas de las formas políticas que hoy se consideran utópicas inspiradas por la cultura gitana, romaní o flamenca como la movilidad, el nomadismo, la comunidad o la libertad de movimiento.



Alejandro S. Garrido

Corea. Una historia paralela, 2012-2016

Instalación, 52 fotografías B/N

38 x 32 cm c/u

Cortesía del artista

El trabajo de Alejandro S. Garrido (Madrid, 1986) es producto de la investigación de situaciones y categorías enmarcadas en contextos de conflicto simbólico, siempre vinculado a los cauces documentales que entienden la fotografía como herramienta para el tránsito interdisciplinar entre los campos del arte, la política o las ciencias sociales, entre otros. A raíz del taller *La metodología del proyecto*, impartido por Antoni Muntadas en MUSAC en 2012, que acabó con una muestra colectiva, el artista ha venido desarrollando la serie fotográfica *Corea. Una historia paralela*.

En la primera mitad de la década los años cincuenta se producen en España dos acontecimientos de resonancia asimétrica en la historia. El primero de ellos, la firma de los acuerdos bilaterales con los Estados Unidos —los Pactos de Madrid de 1953— que, en pleno auge de la Guerra Fría, condicionarán el desarrollo posterior de la política española durante y tras la dictadura, al menos hasta el definitivo ingreso en la OTAN en 1986.

El segundo emerge a la sombra del primero como una anécdota que, en apariencia, carece de significado histórico. Por todo el Estado se inauguran proyectos de urbanización marginal, viviendas sociales que apenas serán capaces de contener la llegada a las ciudades de los que abandonan el campo o de los que, sencillamente, se apiñan en casas insalubres. Recibirán el nombre del dictador —Barriada de Francisco Franco, Grupo Generalísimo Franco— o el de una Virgen —del Perpetuo Socorro, La Inmaculada—, pero no tardarán en ser conocidos por otro nombre, el de la guerra contra el comunismo que libra, en el confín del mundo, el amigo americano: “Corea”. Diseminados por el territorio —Huesca, La Coruña, León, Toledo, Palencia o Palma de Mallorca— los barrios de “Corea” conformarán un archipiélago de sospecha y miedo. En su función institucionalizada demarcarán el umbral entre la pertenencia socialmente aceptable y su afuera. Ser “coreanos” significará, entonces, existir en el límite social.



Iñaki Gracenea

Modelos, 2015

Técnica mixta sobre papel

220 x 152 cm

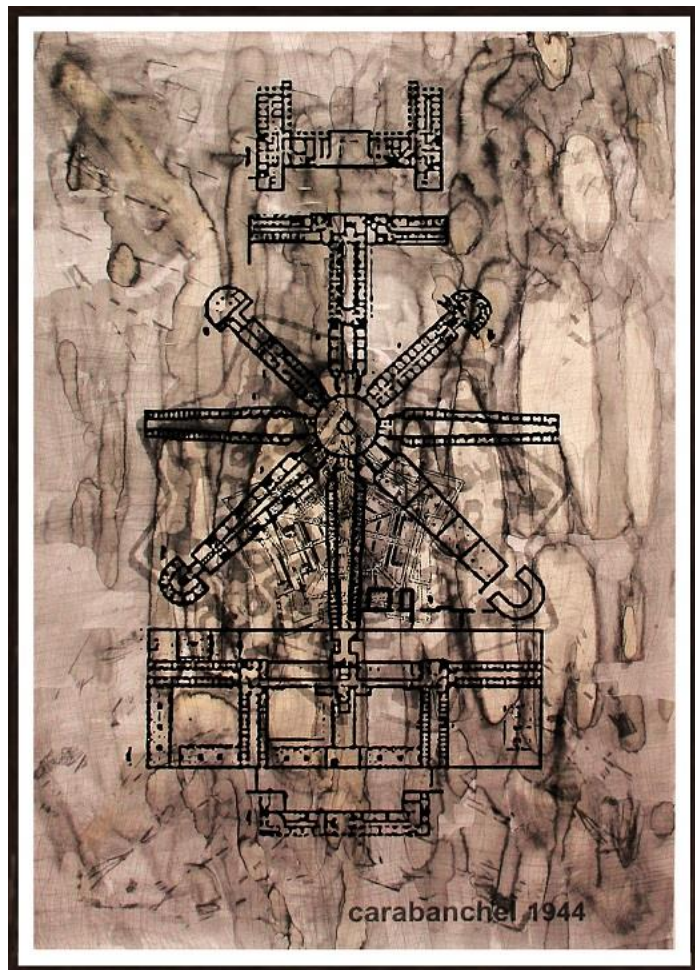
Cortesía del artista

Iñaki Gracenea (Hondarribia, Guipúzcoa, 1972) ha desarrollado en los últimos años, con el apoyo de becas de la Real Academia de España en Roma, la Fundación BBVA y una estancia en el John Jay College of Criminal Justice de Nueva York, un proyecto de investigación en torno a la arquitectura carcelaria entre el siglo XVIII y el XX. Investigando en multitud de archivos de varios lugares a lo largo del mundo, en su obra se plasma la evolución de una tipología, la derivada del panóptico de Bentham, que durante siglos ha organizado el espacio carcelario y que, también, se presenta como un modelo arquitectónico y simbólico de control social.

Gracenea plasma una y otra vez esa tipología redibujando las plantas de algunas de estas prisiones —reproduciendo, rehaciendo y traduciendo a dibujo los planos— para, en palabras del artista, “indagar en las capacidades expresivas de las formas de descripción y de producción de conocimiento. En la traducción busco que los dibujos se construyan desde un sistema personal, asumiendo como condición que este sistema propio sea válido para trasladar la información formal de las arquitecturas con vigencia histórica”.

Poco después de acabar la Guerra Civil, Franco decide construir una nueva cárcel en Madrid porque la anterior, la Modelo, estaba muy dañada. La conocida como cárcel de Carabanchel —el nombre oficial era Prisión Provincial de Madrid— se comenzó a levantar en 1940 y se construyó en solo cuatro años, porque se obligó a unos 1.000 presos republicanos a trabajos forzados. Mientras unos eran obligados a levantar un símbolo del franquismo que glorificaba el régimen —el Valle de los Caídos—, otros levantaban otro símbolo que expresaba el férreo control de la dictadura, construyendo una cárcel masculina para unos 2.000 reclusos, por la que pasaron una gran cantidad de presos comunes, presos políticos —opositores a la dictadura como el sindicalista Marcelino Camacho, dirigente de CC.OO.; Julián Ariza, del mismo sindicato; Nicolás Redondo, líder de la UGT; el economista Ramón Tamames; los escritores Fernando Sánchez-Dragó, Fernando Savater, Fernando Arrabal o el poeta Marcos Ana— y presos sociales —la mayoría de ellos, homosexuales—.

Fue una arquitectura desmesurada y muy propia de regímenes y líderes dictatoriales cercanos a la megalomanía. La rotonda central de la cárcel de Carabanchel tenía 32 metros de diámetro, de donde salían ocho naves radiales que no fueron construidas en su totalidad. La cárcel fue cerrada en 1998, tras cincuenta y cinco años de funcionamiento, sin que sus obras concluyeran del todo. Su tipología, forma y planta son aquí re-dibujadas por Gracenea.



Fran Meana

Arqueologías del futuro, 2016

Instalación, poliuretanos, vídeo, pantallas y técnica mixta

Medidas variables

Colección Los Bragales. Beca LABJoven. Laboral. Gijón

Arqueologías del futuro toma como punto de partida la obra del arquitecto asturiano Joaquín Vaquero Palacios, creador de las centrales hidroeléctricas de Salime (1954), Selviella (1958-1962) y Proaza (1964-1965), propiedad de EDP. Las centrales están cubiertas de figuras que representan diferentes formas de energía, su origen y transformación. La tecnología industrial aparece como un poderoso agente de cambio, capaz de dominar la naturaleza.

Este proyecto analiza el papel mediador que la tecnología industrial tuvo y tiene entre naturaleza y sociedad. La instalación de Fran Meana (Avilés, Asturias, 1982) es un archivo expandido, una cápsula temporal, que nos traslada a un momento indeterminado en el tiempo. Un futuro hipotético donde el encuentro con fragmentos de estos relieves evidencia la desaparición de un impulso innovador, capaz de proponer alternativas a un modelo de gestión energética obsoleto. Retazos de historia y de futuro nos invitan a analizar y repensar los vínculos entre trabajo, tecnología, naturaleza y sociedad.

La dictadura franquista recogió las propuestas de los regeneracionistas de finales del siglo XIX que veían la necesidad de activar económicamente España a través de la sustitución de la España seca —que se identificaba con pobreza e incultura— por la húmeda. Regarla, pues, se convirtió en un objetivo y para ello se proyectaron pantanos y presas. Franco llevó a cabo muchos de esos proyectos, que muy a menudo eran inaugurados coincidiendo con efemérides de la propia dictadura, justo en el momento en que era necesario producir electricidad para una incipiente industria que iba a despegar y para los nuevos barrios desarrollistas, que hacían crecer las ciudades en detrimento de los pueblos, que eran sistemáticamente abandonados, iniciando un despoblamiento rural que no ha parado hasta hoy. Las infraestructuras de ingeniería que propiciaron los embalses también generaron cambios en el paisaje, problemas ecológicos, heridas emocionales en las personas afectadas y numerosos desplazamientos de poblaciones que eran reubicadas en poblados de colonización.



Rosell Meseguer

Tríptico Murales, 1999-2003

3 fotografías color

70 x 100 cm c/u

Documentación

Cortesía de la artista

El trabajo de Rosell Meseguer (Orihuela, Cartagena, 1976) se desarrolla en distintos medios —fotografía, instalación, archivo, publicaciones, dibujos, pintura y vídeo— y está vinculado a la investigación de los procesos históricos y las consecuencias sociopolíticas y económicas. Analiza la construcción de la historia y la creación de metodologías de documentación que se han desarrollado desde el año 2001 en varias investigaciones, cuyo principal objetivo es la comprensión del rol que tienen las representaciones visuales en la cultura contemporánea y en la formación de nuestro conocimiento sobre el mundo en que vivimos.

En la exposición *Cómo vivir con la memoria* se presenta un tríptico fotográfico y una vitrina con recopilación documental. En ambos casos, las obras tratan sobre los búnkeres usados en la Guerra Civil como espacios defensivos y en plena dictadura, en el caso de Cartagena, por ejemplo, para la realización del servicio militar. También fueron utilizados como espacios de experimentación y pruebas militares.

Dados estos usos tan diferentes, las infraestructuras fueron cambiadas y "mejoradas" o adecuadas a las nuevas necesidades del régimen dictatorial. Ocurrió algo muy similar en Ferrol o en La Coruña, que fueron zona de defensa por su vínculo con el Atlántico (muros y estructuras defensivas similares pueden ser encontrados en toda la costa norte de Europa) y con la posibilidad de un desembarco aliado durante la Segunda Guerra Mundial. Lo curioso es que estos lugares, reservados a uso militar, también supusieron un "freno" a las políticas de construcción masiva en la costa. Mientras que otras zonas fueron ampliamente construidas en pleno *boom* del turismo en España, estos lugares quedaron exclusivamente para uso militar y defensivo, impidiendo la destrucción de la costa. En sí parece toda una "contradicción": lo militar defendiendo lo natural.



Txuspo Poyo

Expediente: túnel de La Engaña, 2014-2016

Videoinstalación, 3 canales de vídeo color y B/N y sonido

24' 50" + 21' 52"

Obra producida por la Fundación BBVA

Cortesía del artista

El túnel de La Engaña, que había de conectar a Cantabria con Burgos a lo largo de 6.976 metros, y que habría de ser el túnel más largo de España, nunca fue acabado. Empezado en 1942 a orillas del río que le da nombre, empleando mano de obra republicana forzada a trabajar, este túnel ferroviario necesitó la construcción de dos poblados con, como era habitual, escuela, casas e iglesia: uno en Pedrosa de Valdeporres (Burgos) y otro en Vega de Pas (entonces provincia de Santander), con una población de 370 y 190 presos respectivamente. En 1945 fueron indultados y, ya libres, continuaron trabajando en la construcción, que se suponía iba a durar cincuenta y dos meses y que se prolongó durante diecisiete años, sin que el túnel fuera concluido. La Engaña formaba parte de un proyecto que pretendía unir el Cantábrico con el Mediterráneo que tampoco fue realizado, aunque de forma ilegal algunos camiones lo utilizaron hasta que en 1999 un desprendimiento lo bloqueó.

Esta ambiciosa obra de ingeniería tiene características muy parecidas a otras impulsadas durante la dictadura franquista (construcción de poblados que deslocalizaban a la población, trabajos forzados, etc.) y ha sido el detonante para que Txuspo Poyo (Alsasua, Navarra, 1963) produzca una obra financiada por la Fundación BBVA. En ella, una elefanta de dos toneladas y media entra en la boca del túnel. Que sea este animal y no otro el que nos adentra en La Engaña esconde una sugerencia: sus pasos tienen el peso que activa la memoria del propio túnel, ya que se trata de un animal que puede reconocer hasta doscientos parientes olfativamente grabados en su memoria. Memoria y recuerdos que se transmiten de una generación a otra y pueden ser intuitivos en el vídeo a través de la metáfora de la elefanta y de la fuerte presencia de la imagen del túnel.

Poyo se apoya en estos significados relacionados con la elefanta para guiar nuestra mirada. Entramos con ella, la vemos caminar, e incluso trotar en los alrededores de la boca, pero su ritmo es otro una vez dentro y camina como reconociendo el espacio. No hay tanto narración como señalamiento.



Ignasi Prat Altimira

El mundo de los vencedores (serie), 2011-2016

Instalación, 5 fotografías color y proyección digital

Medidas variables

Cortesía del artista y Addaya Centre d'Art Contemporani

La Segunda Guerra Mundial acabó cuando el fascismo fue derrotado. Hitler se suicidó y el cadáver de Mussolini acabó colgado en una plaza de Milán. Sin embargo, en España Franco continuó gobernando hasta su muerte. Casi todos los jefes del régimen dictatorial acabaron igual en España: viviendo en sus casas, gozando de reputación y muriendo en sus camas. Tuvieron, pues, tiempo (desde el golpe de Estado en 1936 hasta la muerte del dictador en 1975) para generar un imaginario, para moldear la memoria a su gusto, para eludir la justicia y hasta casi el juicio de la historia. La desmemoria del llamado pacto de 1978, que afirma una transición fallida de cuyos lodos vienen estos barrotes, el llamado franquismo sociológico, el interés de la derecha y el desinterés de la justicia hace que ni nadie se haya sentado en el banquillo, ni nadie haga nada para reparar a las víctimas a pesar de la llamada Ley de Memoria Histórica.

Este proyecto de Ignasi Prat Altimira (Sant Esteve de Palautordera, Barcelona, 1981) fue producido en el marco de *Barcelona Producció* y nació de su interés personal por el tema de la memoria histórica, la guerra civil, la dictadura y la transición españolas, y empezó a concretarse a raíz de la lectura de la novela *Mala gente que camina* de Benjamín Prado, un fragmento de la cual describe de forma breve la arquitectura residencial de las familias de los vencedores. Casi todos ellos curtidos en las campañas coloniales de finales del siglo XX y ascendidos durante la dictadura de Primo de Rivera, vivieron muy cómodamente durante el régimen franquista en casas que se hicieron construir o de las que se apropiaron de varias maneras. Las fotografías revelan el gusto de sus moradores, la consistencia de la construcción muestra la pervivencia del régimen y la impunidad de los golpistas, y los materiales revelan su estatus y/o sus pretensiones. Las fotografías también dan cuenta de los bienes inmuebles, generando una cartografía de los poderes —por desgracia todavía vigentes en España— mientras ofrecen un recorrido arquitectónico a caballo entre el gusto personal de los propietarios y la construcción del imaginario simbólico del franquismo.



Fernando Sánchez Castillo

Arquitectura para el caballo, 2002

Vídeo color y sonido

5' 30''

Colección MUSAC

La obra de Fernando Sánchez Castillo (Madrid, 1970) reflexiona sobre el pasado histórico y los símbolos del poder, así como sobre las distintas formas de vigilancia y control que dicho poder ha desarrollado. Su trabajo integra un amplio abanico de fuentes, desde la iconografía militar y el situacionismo hasta los orígenes del arte contemporáneo y la violencia inútil generada por las sociedades postcapitalistas.

Los vídeos *Canicas* y *Arquitectura para el caballo* forman parte de un proyecto realizado por el artista en 2002. Su origen parte del descubrimiento por parte del artista de los motivos políticos que dan origen a la construcción del edificio de la Facultad de Filosofía en el campus de la Universidad Autónoma de Madrid en la época franquista. Un edificio pensado para que los caballos antidisturbios pudieran entrar y moverse con facilidad por aulas y pasillos, y así poder aplastar cualquier tipo de revuelta estudiantil. Frente a esa realidad, los estudiantes de los años setenta lanzaban canicas al paso de los caballos para que resbalasen y el jinete se viera arrojado de su montura. *Arquitectura para el caballo* especula con la arquitectura y los espacios destinados al control y manipulación de masas. En esta ocasión, un jinete vestido con traje y corbata recorre a caballo el interior vacío de la facultad. La onírica imagen, mezclada con el tratamiento dado por el artista a la filmación, imprime un carácter escultórico a la arquitectura, potenciando la perversión de su función original.



Santiago Sierra

Palabra tapada. Pabellón español. Bienal de Venecia. Venecia. Italia, 2003

4 fotografías B/N

150 x 100 cm c/u

Colección MUSAC

A partir de 1999, Santiago Sierra (Madrid, 1966) comienza a incorporar personas a sus arquitecturas, destacando la degradación humana en el contexto de un sistema capitalista que reduce el trabajo de las capas más bajas de la sociedad a mera mercancía con la que poder negociar. Coches, cuerdas, elementos industriales de desecho o el uso del lenguaje como estrategia conceptual para exponer ideologías políticas y sociales son, desde el punto de vista formal, algunos de los elementos habituales en su trabajo.

La obra *Palabra tapada* está formada por cuatro fotografías en blanco y negro que muestran las diferentes fachadas que ha presentado el Pabellón español en los jardines donde se ha celebrado la Bienal de Venecia a lo largo de sus ya cincuenta y siete ediciones. En la primera fotografía vemos la fachada neobarroca de 1922, época de gran conflictividad social en España. La segunda corresponde a 1938, año en el que Francisco Franco se proclama jefe del Estado español. La tercera, datada en 1952, tiene relación con la apertura de España hacia el exterior, y de ahí la retirada de símbolos de clara implicación política. La última imagen corresponde a una de las acciones realizadas por Santiago Sierra en 2003, año en que es invitado a representar a España en la Bienal de Venecia. Con esta acción, Sierra cuestiona unos discursos elaborados tradicionalmente en torno al concepto de Estado, deconstruyendo los diversos elementos semánticos y simbólicos que se derivan de la arquitectura oficial.



Begoña Zubero

Propaganda Nº 3 / (Pueblos de Colonización XX), 2010-2017

Tirada *offset* de 3 carteles color y planchas de aluminio

100 x 70 cm c/u (planchas: 120 x 90 cm c/u)

Producción MUSAC

Cortesía de la artista

Con la serie *Pueblos de colonización* Begoña Zubero (Bilbao, 1962) da continuidad a sus investigaciones sobre la relación entre arquitectura y poder mediante una beca de la Fundación Botín. Los "pueblos de colonización" comenzaron en la República, siguiendo el modelo de redistribución de tierras entre campesinos desheredados. Su construcción se detuvo durante la Guerra Civil, pero fue recuperada por el franquismo, constituyendo una experiencia única de laboratorio urbano. Todos los pueblos tenían una estructura y una serie de servicios y edificios similares (escuela, iglesia, viviendas...), pero dada su lejanía de las ciudades y del poder, muy a menudo estos pueblos se edificaron siguiendo ideas modernas. Por ello, supusieron una mejora en el nivel de vida de las gentes, aunque también un insufrible tutelaje y control normalizador y normativizador.

Con la instauración de la dictadura tras la victoria de los golpistas en la Guerra Civil se creó el Instituto Nacional de Colonización, dependiente del Ministerio de Agricultura, que fue el encargado de edificar unos trescientos pueblos en las nuevas zonas regables surgidas de la construcción de pantanos y embalses. Vigente hasta 1971, fue reconvertido en el IRYDA, Instituto Nacional de Reforma y Desarrollo Agrario, que hasta 1995 llegó a movilizar a más de 55.000 familias, convirtiéndose en uno de los mayores movimientos migratorios promovidos por el Estado español. Para ser admitidos como colonos había que respetar baremos de renta, carencia de fincas y aportar un certificado de penales. Así, recibían un lote de tierras por cinco años, sometiéndose a un plan de explotación determinado por el INC: el colono recibía semillas, abono, ganado vacuno y equino y un anticipo para sufragar la contribución de las tierras, cuyo coste era devuelto por el colono al INC en forma de un porcentaje de la producción y el valor de la tierra a un interés del 3% anual entre quince y veinticinco años para la tierra y cuarenta para la vivienda. Con el pago total de la deuda se expedía el "título de propiedad" de la tierra y la casa.



Biografías de los artistas

Toni Amengual (Mallorca, 1980)

Tras licenciarse en Biología por la Universidad de Barcelona (2003) y cursar estudios de fotografía (IEFC, Universitat Autònoma de Barcelona), Amengual decide dedicar su vida al estudio de la especie más compleja que haya existido sobre la faz de la tierra y a la cual pertenece: el Homo Sapiens Sapiens. Su trabajo fotográfico se ha expuesto individualmente en la galería ABA (Palma de Mallorca 2008), la Fundación Forvm (Tarragona, 2009), Ses Voltes Palma Foto (2014), en Les Bernardes, Salt, Gerona (2017. Exposición DEVOTOS). Ha participado en exposiciones como *Talent Latent* (Scan Tarragona, 2010, comisariado por Jesús Micó), *Descubrimientos PhotoEspaña*, 2010, *Cortona On the Move*, 2015 (Flaneur Project).

Desde 2009 compagina sus trabajos personales con la docencia, impartiendo clases de fotografía en el grado de diseño gráfico en l' Escola Superior Balear hasta 2012, año en el que pasa a formar parte del claustro de IDEP Barcelona. En 2014 publica el libro *PAIN*, un documento de la vida en las calles de un país golpeado por la crisis. Libro galardonado con el premio a mejor fotolibro autoeditado en PhotoEspaña 2015 y finalista en el Anamorphosis Prize, con el que entra a formar parte de la colección del MoMA. En 2015 presenta su segundo libro, *DEVOTOS*, por el que en 2016 fue finalista en Photo España entre los mejores libros autoeditados del año y recibió el premio Art Libris Banc de Sabadell en Santa Mónica Barcelona (2015).

Sergio Belinchón (Valencia, 1971)

Mediante la fotografía y el vídeo, Belinchón elabora series en torno a la ciudad y lo urbano, así como la representación del paisaje. Sus primeros trabajos reflexionaban sobre los espacios urbanos y la huella humana en el espacio, a los que se incorporan el cuestionamiento de lo real y la artificialidad del paisaje, las relaciones del turismo con la forma de mirar el mundo, así como la representación del territorio a través del cine. Su obra se encuentra en multitud de colecciones públicas y privadas y ha expuesto en galerías y museos como Fisher Gallery (Los Ángeles), MNCARS (Madrid), Haus der Kulturen der Welt (Berlín), Centre George Pompidou (París), Paço das Artes, (Sao Paulo), Palau de la Virreina (Barcelona), Kulturhuset (Estocolmo).

David Bestué (Barcelona, 1980)

David Bestué ha llevado a cabo en los últimos años una serie de proyectos escultóricos centrados en una revisión crítica de determinados acontecimientos históricos y

desarrollos estético-formales que caracterizaron las vanguardias del siglo pasado en los campos artístico, arquitectónico y literario. Ha realizado exposiciones individuales en García Galería (Madrid) o La Capella, (Barcelona) y ha expuesto en citas internacionales tan relevantes como la Bienal de Venecia (junto a Marc Vives) en 2009, o Gasworks, Londres, en 2010.

Albert Corbí (Alcoy, Alicante, 1976)

Albert Corbí viene desarrollando un proyecto centrado en torno a las políticas de la visualidad y las lógicas de producción de realidad definidas por los campos de la simulación, la visión, la óptica y la imagen técnica: los límites y economías de la imagen fotográfica y videográfica. En este sentido ha llevado a cabo el proyecto *No ser Imagen* (2014-2015) en la reserva Yanomami del alto Mukajaí (Brasil), centrado en la categoría de imagen de las comunidades indígenas y la legislación de los grupos aislados, aún sin contactar por occidente, y ha seguido su desarrollo con *Amalgama* (2016), centrado en los territorios de extracción ilegal de oro en el territorio del Homoxi, en la frontera con Venezuela, que sigue abierto. A lo largo de su proceso de investigación ha participado en certámenes como la Bienal de Cerveira, Photoespaña y Reencuentros Internacionales d'Arlesetc, ha recibido becas como la de la Fundación Marcelino Botín, Casa Velázquez y Premio Matadero de Madrid, además de residencias en Hangar (Barcelona) y Sao Paulo.

Juan Cruz (Palencia, 1970)

Juan Cruz inicia su actividad artística y expositiva a finales de la década de los noventa en España y el Reino Unido, de la mano de espacios expositivos independientes tales como Genesta o Matt'sGallery en Londres y la Galería Elba Benítez en Madrid. Desde entonces su obra ha sido expuesta en numerosos centros de ámbito internacional, tales como la Fundación Serralves (Oporto, Portugal), Witte de with (Rotterdam, Países Bajos) o Bregenzer Kunstverein (Bregenz, Austria). Entre sus publicaciones destacan *Juan Cruz: A translation of Niebla (Fog) by Miguel de Unamuno* (Forma, Newcastle, Reino Unido, 2006), *Federico Garcia Lorca – The Last Poems, Translated by Juan Cruz* (Pub. Genesta, Londres, 1996). Además de capítulos para publicaciones colectivas, Cruz ha publicado en revistas como Art Monthly, Contemporary Visual Arts y Make, the magazine of women's art.

En la actualidad es Decano de Bellas Artes en la Royal College of Art de Londres. Con anterioridad y en su faceta docente ha desarrollado un trabajo como Director del Departamento de Arte de la Liverpool School of Art and Design, después de haber desempeñado varios puestos en Goldsmiths, University of London.

Domènec (Mataró, Barcelona, 1962)

Domènec ha participado en numerosos seminarios, exposiciones y proyectos internacionales de arte en el espacio público y ha realizado proyectos *in situ* en diferentes lugares como Irlanda, México, Bélgica, Francia, Irlanda, Italia, los Estados Unidos, Israel, Palestina, Eslovenia, Brasil, Argentina, Finlandia o Japón. Su trabajo ha sido expuesto, entre otros lugares, en el MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona), el Museo de Arte Moderno de Varsovia, en el Museo Nacional de la República de Brasil, Laboratorio Arte Alameda de Ciudad de México, en la Kaapelin Galleria de Helsinki, en el Museo de Arte Contemporáneo de Montreal o en la P74 Gallery de Liubliana. Sus vídeos han sido proyectados, entre otros lugares, en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York, en el Hammer Museum de Los Ángeles, en Storefront for Art and Architecture de Nueva York, el Rotterdam Architecture Film Festival o el Vladivostok Film festival. Es co-editor de la publicación de arte, arquitectura y espacio público *Roulotte*.

Chus Domínguez (León, 1967)

Las creaciones y piezas cinematográficas de Chus Domínguez se han exhibido en festivales de vídeo y cine como Locarno (Suiza), Tampere (Finlandia), Oberhausen (Alemania), BAFICI (Buenos Aires), Vila do Conde (Portugal), o el Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria; así como en centros de arte como Artium, Reina Sofía, MUSAC, CA2M, La Casa Encendida, o Anthology Film Archives.

Su obra forma parte de varias antologías sobre cine, vídeo y vídeo-arte en España y ha sido objeto de un monográfico en 2011 en el programa *Metrópolis* de RTVE. Ha participado en diversas exposiciones individuales y colectivas en el MUSAC (León), Fundación Cerezales Antonino y Cinia (León), Da2 (Salamanca), LABoral Centro de Arte (Gijón), Centro de Arte Contemporáneo Fabra i Coats (Barcelona) y Sala de Arte Joven (Madrid).

Desde la órbita del cine de no ficción ha ido extendiendo su trabajo a otras disciplinas como el *site specific*, las artes escénicas, el archivo y la creación colaborativa. Forma parte, junto con Nilo Gallego, del colectivo *Orquestina de pigmeos*, con el que ha realizado acciones en España, Bélgica, Reino Unido y Alemania. Dentro del DEAC MUSAC ha puesto en marcha el Laboratorio de Antropología Audiovisual Experimental *LAAV_* en el que se están desarrollando diversos proyectos de creación-investigación colaborativa. Es profesor en la Diplomatura en Documental de la ECAM (Escuela de Cine de la Comunidad de Madrid) y en el Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual del Museo Reina Sofía y la Universidad de Castilla La Mancha y ha impartido numerosos talleres sobre creación audiovisual.

María García Ruiz (Valdepeñas, Ciudad Real, 1981)

Artista visual e investigadora independiente, es licenciada en Arquitectura por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Granada. Actualmente coordina la plataforma de investigación artística *Topografías de la discrepancia urbana* en La Virreina Centre de la Imatge de Barcelona y explora las relaciones entre arquitectura, flamenco y cultura gitana a través del proyecto *Máquinas de vivir. Arquitectura y flamenco en la ocupación y desocupación de espacios*, que lleva a cabo en colaboración con el artista Pedro G. Romero.

Los proyectos que lleva a cabo son en su mayor parte experimentaciones en torno a la producción y a la representación del territorio mediante la articulación de narrativas híbridas entre la imagen, la escritura y la acción. Ha participado en exposiciones en espacios como la Secession de Viena, la Kuntsverein de Stuttgart, Sant Andreu Contemporani de Barcelona, el Museo de Reus y el Centro José Guerrero de Granada.

Alejandro S. Garrido (Madrid, 1986)

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, su trabajo es el producto de la investigación de situaciones y categorías enmarcadas en contextos de conflicto simbólico, siempre vinculado a los cauces documentales que entienden la fotografía como herramienta para el tránsito interdisciplinar entre los campos del arte, la política o las ciencias sociales, entre otros.

Su primer documental, *Cabanyal* (2011), que fue producido durante una estancia de nueve meses en ese barrio valenciano, exploraba las formas de violencia institucional utilizadas en la degradación de la zona y las consecuencias de la política de grandes eventos. Este trabajo se mostró en Matadero y, más tarde, en la galería madrileña Moisés Pérez de Albéniz (dentro del programa Entreacto BB.AA. + Fundación Banco Santander).

Entre los múltiples talleres, simposios o residencias en que ha participado, destaca el taller *La metodología del proyecto*, impartido por Antoni Muntadas, que acabó con una muestra colectiva en el MUSAC de León. Su obra ha sido una de las premiadas y vistas en el certamen Circuitos de Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid de 2017 y ahora mismo puede verse también en la exposición *20º FotoPres "la Caixa". Nueva imagen documental*, celebrada en el Caixaforum de Barcelona, donde se presenta a los becados de dicha edición.

Iñaki Gracenea (Hondarribia, Guipúzcoa, 1972)

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco en la especialidad de Pintura, su formación ha continuado en diversos centros de arte, tales como Arteleku (San Sebastián), Kunsthauß Essen, ISCP (Nueva York), CCA (Andratx) y John Jay College (Nueva York). Ha expuesto y desarrollado proyectos en la Sala Rekalde, Bilbao; CGAC, La Coruña; Koldo Mitxelena, San Sebastián; Bienal Martínez Guericabeitia, Valencia; Domus Artium, Salamanca; Museum voor Moderne Kunst, Arnhem, Holanda, La Casa Encendida, Madrid; Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach; Artist Space, Nueva York, Museo Guggenheim de Arte Contemporáneo, Bilbao, Espai Quatre, Palma de Mallorca y Fundación Botín, Santander.

Los últimos años viene desarrollando un proyecto que tiene como eje la arquitectura penitenciaria y su historia. Este trabajo tuvo su inicio en la Universidad de Nueva York, en la Biblioteca Lloyd Sealy, con el estudio del archivo y legado del sociólogo Norman Johnston y colaboración del Instituto Etxepare, continuando en la Academia de España en Roma. Posteriormente ha contado con la ayuda de diferentes instituciones como la Fundación BBVA y ha editado un libro, *Cahier de Fleurs*, que contiene una colección de dibujos de los planos de planta de prisiones del siglo XVIII, XIX y XX.

Fran Meana (Avilés, Asturias, 1982)

Fran Meana trabaja con escultura, video, texto e instalación. Utilizando una combinación técnicas analógicas y digitales, sus proyectos responden a episodios históricos específicos y exploran su potencial para establecer nuevas formas y asociaciones. Reposicionando restos industriales bajo nuevos modos de producción, investiga los roles cambiantes de los sujetos y la materia en la transición de una economía industrial a una economía de la información.

Es licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Vigo (2006) y Máster (MFA) en Piet Zwart Institute, Rotterdam (2012). Ha participado en exposiciones como *Tender Buttons*, Salón, Madrid, ES (2017), *Arqueologías del Futuro*, Laboral, Gijón, ES (2016), *1.000 Horsepower*, Can Trinxet, Hospitalet, ES (2016), *Labour, Motion and Machinery*, TENT, Rotterdam, NL (2015), o *Go with the Flow*, Sixty Eight, Copenhagen, DK (2015). Su trabajo ha contado con el apoyo de becas y premios como LABjoven-Los Bragales (2016), Mondriaan Fonds (2013), Stichting Promotie prijs & Piet Zwart Institute (2012), HSP Huygens NUFFIC (2011), y forma parte de las colecciones de instituciones como Artium, CGAC y Nomás Foundation.

Rosell Meseguer (Orihuela, Cartagena, 1976)

Artista visual y Doctora en Bellas Artes Universidad Complutense de Madrid, donde actualmente es docente en máster y grado. Desde 2005 ha desarrollado su carrera profesional entre Europa y América Latina a través de alianzas con museos, galerías de arte y talleres en diversas universidades en las Américas.

Después de ser finalista en Descubrimientos PHOTOEspaña 2004, fue seleccionada para formar parte de la muestra: *Mediterranean. Between Reality and Utopia*, en la Photographers' Gallery, Londres, con su proyecto *Batería de Cenizas. Metodología de la defensa*. Fascinada por la Guerra Fría y la propaganda, desarrolló su proyecto: *OVNI Archive, un archivo atípico*, formado por diversas instalaciones y series fotográficas, expuesto por primera vez en Matadero Madrid (2010-2011). Mientras tanto ha hecho presentaciones de su obra en espacios como el MNCARS; Manifesta 8-2010-2011, Cartagena-Murcia; Plat()form 2013, Fotomuseum Winthertur, Zurich. Además, su obra está presente en colecciones como la del CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Centro de Arte Alcobendas, Fundación ENAIRE; Fundación UNICAJA; Real Academia de España en Roma.

Su trabajo se desarrolla en distintos medios – fotografía, instalación, archivo, publicaciones, dibujos, pintura y vídeo- siempre vinculado a la investigación de los procesos históricos y las consecuencias sociopolíticas y económicas. Analiza la construcción de la historia y la creación de metodologías de documentación que se han desarrollado desde el año 2001 en varias investigaciones. Actualmente está desarrollando su proyecto *Tierras Raras* gracias a la Beca Botín 2017, así como el proyecto *Lo Invisible*, en relación a una capa invisible descubierta por un grupo de científicos alemanes, el proyecto ha estado expuesto en Tabacalera Madrid o el Centro Párraga, Murcia.

Txuspo Poyo (Alsasua, Navarra, 1963)

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco. En 2001, la Fundación Marcelino Botín concede a Txuspo Poyo una beca para la residencia en el ISCP y estudia en CADA en la Universidad de Nueva York. En 2006, la Fundación Arte y Derecho y la Fundación de las Artes de Valencia le conceden una ayuda para realizar el proyecto *Delay Glass*. Ese mismo año recibe el premio Gure Artea del País Vasco. En el 2008, recibe el premio de Unión Fenosa. Ha participado en las XV jornadas de estudio de la imagen en Madrid, y ha sido invitado al Master de la Universidad de Cuenca y de la UPV.

Ha expuesto individualmente en la Fundación BBVA (Madrid), el Museo Artium de Vitoria, el Centro de Arte la Panera de Lérida, el Museo de Arte y Diseño de Costa Rica y La sala Montcada de La Fundación la Caixa de Barcelona. También ha participado en colectivas como *Geopolíticas de la animación* en el CAAC de Sevilla y el Marco de

Vigo, *Les Rencontres Internationales Paris/Madrid/Berlín*, La II Trienal de Angola, *File* en Sao Paulo, Brasil, *Incógnitas* en el Guggenheim de Bilbao, *Cine y casi Cine* en el MNCARS.

Desde los años noventa, Txuspo Poyo ha seguido una cierta metodología procesal, con un sentido muy marcado del montaje, para trazar historias yuxtapuestas a partir de la investigación y análisis de ciertos acontecimientos generacionales en cruces híbridos. Estos van desde la serie de celuloideos donde deconstruía películas para ejecutar tejidos con la imagen fílmica, al uso de la cámara Pixel Vision como dispositivo de juguete pre-tecnológico; su objetivo era el de realizar un estudio documental sobre lo relacional en el comportamiento moral, de género, social y psíquico de los dibujos animados en la cultura occidental. Todas estas propuestas han ido generando relatos cuya tensión reside en imágenes cruzadas, tramas donde confluyen residuos históricos e inconclusos, junto a fragmentos del imaginario cultural tanto colectivo como individual, capturados de la historia, el mundo del cine, la arquitectura y la literatura de ciencia-ficción. Sus obras aportan una relectura de modos y modelos de producción y representación.

Ignasi Prat Altimira (Sant Esteve de Palautordera, Barcelona, 1981)

Máster en producción e investigación artística por la Universidad de Barcelona, Igansi Prat Altimira es licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, postgraduado en Fotografía por IDEP (Escuela Superior de Imagen y Diseño), graduado superior en Fotografía por la escuela GROC y Especialista en fotografía de viajes y de autor por IEFC (Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya). Partiendo de motivaciones políticas y temas de su interés, su trabajo propone un discurso político-estético que conjuga la conciencia de la teoría cultural y el dominio de la práctica fotográfica, concretándose principalmente en producciones seriadas, aunque hace uso puntual de la instalación, la reapropiación de imágenes, intervenciones en el espacio público o el vídeo.

Ha obtenido becas de BCN Producció-La Capella, Vegap, Sala d'Art Jove, Can Felipa ArtsVisuals, UNZIP del Prat de Llobregat o del Arxiu Comarcal Urgell y galardones como el premio visionados del festival Photoalicante, el Premio de Artes Plásticas Ciudad de Manacor, Jeune Creation Europeenne Biennale, el primer premio en fotografía del Certamen Pancho Cossío de Santander, segundo premio Certamen Joven de Artes Plásticas de Granada, tercer premio Certamen de Artes Plásticas Diputación de Ourense o el premio nacional de fotografía Valencia Crea.

Fernando Sánchez Castillo (Madrid, 1973)

La obra de Sánchez Castillo reflexiona sobre el pasado histórico y los símbolos del poder, así como sobre las distintas formas de vigilancia y control que dicho poder ha desarrollado. Su trabajo integra un amplio abanico de fuentes, desde la iconografía militar y el situacionismo, hasta los orígenes del arte contemporáneo y la violencia inútil generada por las sociedades postcapitalistas. Sánchez Castillo utiliza su obra como herramienta para experimentar con procesos de conducta tales como la fascinación que la violencia o la destrucción ejercen sobre el ser humano. El desarrollo de su obra se basa en prácticas de resistencia e interferencia y su objetivo es poner en cuestión y en evidencia el sigilo con el que actúa el poder.

Santiago Sierra (Madrid, 1966)

Su extensa obra, provocativa y radical, aborda, en palabras de Cuauthémoc Medina, “la deconstrucción del minimalismo asociado a los sistemas de circulación de mercancías y a la muerte”. Para documentar sus acciones utiliza la fotografía y el vídeo, virando las imágenes resultantes a blanco y negro, y haciendo así referencia a las prácticas artísticas de los años setenta. Sus primeros trabajos, realizados en los años noventa, parten de esculturas geométricas seriadas de tono industrial. Ya entonces las ideas de traslación o frontera están implícitas en su obra, aunque se harán más evidentes a partir de su traslado a México en 1995.

A partir de 1999 comienza a incorporar personas a sus arquitecturas, destacando la degradación humana en el contexto de un sistema capitalista que reduce el trabajo de las capas más bajas de la sociedad a mera mercancía con la que se puede negociar. Coches, cuerdas, elementos industriales de desecho o el uso del lenguaje como estrategia conceptual para exponer ideologías políticas y sociales son, especialmente desde el punto de vista formal, algunos de los elementos habituales en su trabajo.

Begoña Zubero (Bilbao, 1962)

Tras estudiar Comunicación Audiovisual en la Universidad Complutense de Madrid (1980-1985), se formó como fotógrafa en el estudio de Isabel Matoses y en la School of Visual Arts de Nueva York (1987-1991). Desde sus primeros proyectos ha desarrollado una fotografía de tesis de impecable factura técnica, formal y estética, en la que la documentación e investigación le han permitido elaborar unas imágenes de gran calado intelectual. A lo largo de su carrera ha transitado distintos géneros, desde la fotografía realista de sus espacios urbanos y naturalezas muertas hasta su experimentación con la abstracción de la fotografía subjetiva.

Su proyecto *Existenz* (2002- 2013) se centró en la investigación sobre la utilización ideológica de los espacios arquitectónicos y urbanos por parte de los regímenes totalitarios europeos del siglo XX. En el año 2009 obtuvo la Beca de Artes Plásticas de la Fundación Botín para desarrollar su proyecto *Pueblos de Colonización XX*. Su estancia en la Real Academia de España en Roma y su interés por las complejas relaciones entre la cultura y la ideología durante el periodo fascista la llevaron hacia la figura de Michelangelo Antonioni y hacia el paisaje como depositario de la identidad, memoria e imaginación. Actualmente vive y trabaja entre Roma y Bilbao.

ENGLISH TEXTS

Credits

HOW TO LIVE WITH MEMORY

Artistic Attitudes towards Architecture and Francoism

Artists

Toni Amengual, Sergio Belinchón, David Bestué, Albert Corbí, Juan Cruz, Domènec, Chus Domínguez, María García Ruiz, Alejandro S. Garrido, Iñaki Gracenea, Fran Meana, Rosell Meseguer, Txuspo Poyo, Ignasi Prat Altimira, Fernando Sánchez Castillo, Santiago Sierra, Begoña Zubero

Curatorship

Manuel Olveira

Coordination

Carlos Ordás

Dates

February 17 – June 3, 2018

Hall

1

HOW TO LIVE WITH MEMORY

Artistic Attitudes towards Architecture and Francoism

Artists in exhibition

Toni Amengual, Sergio Belinchón, David Bestué, Albert Corbí, Juan Cruz, Domènec, Chus Domínguez, María García Ruiz, Alejandro S. Garrido, Iñaki Gracenea, Fran Meana, Rosell Meseguer, Txuspo Poyo, Ignasi Prat Altimira, Fernando Sánchez Castillo, Santiago Sierra, Begoña Zubero

When post-Franco Spanish democracy was in its infancy, Rafael Moneo wondered in a 1978 text "How will we be able to live with our memory now?" He was referring to our architectural heritage at the time we were trying to overcome the inertia of the final years of the Franco regime. After the autarky, the architecture carried out during the dictatorship sought new paths between tradition and progress in a country in need of reforms and new visions but still anchored and weighed down by identity myths embodied in neohistoricist forms. A country in which time was suspended, characterised by self-absorption and drabness, had to make a great and often solitary effort not to lose contact with contemporary happenings. These needed new constructive typologies and new forms in line with the needs of a nation that slowly began to awaken and encountered the "monsters" that Moneo cites in his text "Entrados ya en el último cuarto de siglo" and with which one had to be able to live.

The exhibition *How to Live with Memory*, a title that has been taken from the aforementioned text, presents a series of works by Spanish artists who look at Francoist architecture for various reasons, among which the fact that architecture is always present, surrounds us daily in our lives and creates both a memory of the past and a legacy in the present. Architecture is our memory or, among all possible memories, the most obvious because it is daily perceived. As Moneo also said in another text: "Architecture, the formal world that surrounds us, can be an effective scalpel to begin to unravel the mental state of a certain era". This is the reason why some contemporary artists resort to it to understand some issues of the near past and to generate a diffuse imaginary in relation to architecture that restores it conceptually, iconically, emotionally and politically.

Architecture has a strong social impact, not only for strictly practical reasons, but, above all, because of the far-reaching symbolic aspects derived from its presence in the public

space and in the collective imagination — more subtle and even more effective than those of the sculptures of the monuments. Indeed, especially in such historical moments as in a dictatorship, architecture is decisive because it reflects a model of economic development, a political model and a way of shaping the institutions that regulate life in society — family, work, university, transport, defence, etcetera. The history of this architecture is the history of technological, social, political and cultural conceptions and limits. The history of those who developed it is the history of those who had the time (between 1936 and 1975) to build and reaffirm their version and their (self) image of what Spain was throughout all those years that, to a large extent, continue until today. That history is also a concealed history.

That is why this architecture has interested an important list of Spanish artists who have revisited, watched, studied and approached critically the architecture of the Franco regime. It is not so much an exhibition on the architecture of that period as a sample of the looks and the visual and discursive constructions that contemporary artists have produced since the 1990s to the present. It is rather an exhibition about the imaginary that is being created in relation to the architecture of the Franco regime and to the significance of that period of our near history.

Quoting, revising, recalling, remembering, criticizing and highlighting some of the architectures of the Franco regime is how the artists, and we with them, enter the complexity of the facts, the images and the constructions as a kind of exploration of the lights and tremendous shadows of a past that still tinges the present. That is why, in the practice and attitude of the artists, questions arise about how to interpret architectures and symbols and how to live with them. These questions have determined the selection of pieces that make up the exhibition, while its layout follows some of the constructive typologies that arranged and structured personal and social life: defensive, military and repressive architecture, education centres, domestic constructions (private homes, villages developed by the National Institute of Rural Development and Colonization, neighbourhoods built to host the exodus from the countryside to the city, towns for racialized minorities), colonial architecture, large engineering infrastructures and, finally, in the final part of this period, buildings with tourist purposes.

Artists and works in exhibition

Toni Amengual

Flowers for Franco (series), 2011-2013

10 colour photographs

50 x 50 cm each

MUSAC Production

Courtesy of the artist

Toni Amengual (Mallorca, 1980) defines himself as a visual activist since photography is his tool to investigate human beings and their interaction, not always positive, with the world. One of his research focuses on a key place, El Valle de los Caídos, of our recent past and our immediate present as it is a monument that keeps and glorifies the dictator Franco and his regime. As the artist says: "The immensity of the place matches the immensity of the tragedy buried there. The highest cross in the world, 120 meters, makes the place visible from far away. It is only an estimation, but 30.000 victims of the Spanish Civil war (1936- 1939) are supposed to be buried there. Victims of both parties, nationals and republicans. The former to honor their memory and the latter for being an inconvenience buried in the roadsides where they were shot. And above all them, the remains of the one who ordered their deaths, the dictator Francisco Franco".

El Valle de los Caídos in the mountains of the Sierra de Guadarrama, 54 Km from Madrid, is still a pilgrimage site for nostalgic and curious people of old times. A mausoleum for the winners and a mass grave for the losers. A chasm for all humanity. A huge conflict of difficult solution for a Spain that still wants to ignore. The Spanish Law of Historical Memory, in its article 16, establishes that the Valle de los caídos will be governed strictly by the norms applicable to the places of worship and public cemeteries. Although the political or exalting acts of the Civil War or the Francoism are prohibited, they continue to be produced. Although the Department of National Heritage has recognized the right to exhume the remains of some people illegally buried there, it is not carried out by the resistance of the abbot to whom the relatives have had to denounce for an offense of attack against the authority and denial of assistance. These information reaffirm the enormous conflict surrounding the monument no matter how much the aforementioned law opens an opportunity for the Valle de los caídos, as a place of memory, to acquire another meaning for its visitors and for the collective conscience of the country.

Sergio Belinchón

De la serie *Ciudades efímeras*, 2001

2 colour photographs

Several dimensions

MUSAC Collection

Paraíso, 2006

4°B, 2009

Grüsse aus Spanien, 2015

Colour Super 8 films with and without sound transferred to video

16' 39"

Courtesy of the artist

Sergio Belinchón (Valencia, 1971) works mainly with photography, but also with video, to explore issues related to the landscape and its representation. In *Ciudades efímeras*, as in his earlier series, Belinchón's interest centres on the city as a human space governed by its own rules and behaviours and also as a place of confrontation between the public and the private spheres. As the artist puts it: "Space in cities represents a conception of life, and this is an abject area, teeming with life and desire in continuous conflict because they are unpredictable." The architectural beehives along the Mediterranean coast populate the images of this series. Impersonal and seasonal resort cities that the artist calls "holidaymaker factories". These cities engender increasingly international codes and norms of conduct, creating a language that goes beyond cultural differences. With this series, Belinchón issues a silent indictment of man's destruction of his environment. The absence of human figures adds greater artificiality and impact to his landscapes.

In some of the photographs in this series and in the films featured in the exhibition, very iconic images of the decade of the 60s appear when the Franco regime launched, through the so-called technocrats, the Plan de Estabilización (Stabilization Plan) in 1959 that generated an economic development based on the "desarrollismo" (construction of cheap housing in suburbs of the cities that welcomed the people who left the countryside) and in tourism through the declaration of Zones of National Tourist Interest. Law 197/163 was intended to attract foreign tourists to those parts of the Spanish coast that had "special conditions for the attraction and retention of tourism." For this, the dictatorial Government promoted the construction of urbanizations and the necessary infrastructures for tourism. With this, in addition, the dictatorship built an open-ended image endorsed with the entry into the UN in 1955, with entry into the International Monetary Fund and the World Bank in 1958 and with the approval of the Press and Printing Law in 1966 and of the Organic Law of the State in 1967.

David Bestué

Formalismo puro, 2011

Book

Editorial Tenov

Historia de la fuerza, 2016

Book

Caniche Editorial

Rosi Amor, 2017

Exhibition brochure. MNCARS

MUSAC Documentation Center

The work of Bestué (Barcelona, 1980) focuses on sculpture, sometimes with clear derivations towards performance. In many of his last works he focuses his research on Spanish architecture. An example of this is the exhibition *La España moderna* presented at García Galería in 2015. The exhibition took its title from the magazine of the same name published by the Regenerationistas between 1899 and 1914 in which Miguel de Unamuno published his classic essay "En torno al casticismo". Bestué agrees with the original publication in wanting to give an updated vision about certain "eternal" national themes, emulating in a certain sense that "regeneracionista" spirit. The exhibition was planned almost as a trip through the country to take samples sometimes of physical aspects (landscapes or monuments), in other historical, spiritual or even mythical. This way it can be presented questions about some of the topics, the common places or the supposed eternal characteristics of Spanishness. The answers have more to do with doubt, irony and, sometimes, with poetic exaltation. Thus, all the works present in the exhibition are related, in

one way or another, to the country: with its geography ("Cubo en el desierto"), its history ("Cenicero ánfora"), its monuments ("Partículas de El Escorial ") and so on.

The exhibition *How to Live with Memory* includes three publications on architecture or engineering in Spain: *Formalismo puro* published by Editorial Tenov in 2011, *Historia de la fuerza* published by Caniche Editorial in 2016 and the brochure of the exhibition *Rosi Amor* featured at the MNCARS in 2017 and which includes an interview with María Salgado. In the three editorial projects he reflects, updating it, on the role of architecture in the construction of identity. As a cultural practice, well aware or unconscious, architecture and engineering give shape to configurations and imaginaries that go beyond the structural.

Albert Corbí

Modificación del horizonte, 2017

Installation, 8 photographs and video

Variable dimensions

Courtesy of the artist

Albert Corbí (Alcoy, Alicante, 1976) deals with two examples of horizon modification in his work. In the words of the artist: "Ending the Civil War in Spain two distant facts take place but they entail similar effects. On the one hand, in the Strait of Gibraltar, through the forced labor of political republican prisoners, the construction of a wall against a possible landing begins. For this reason, in the Valdevaqueros beach, a whole dune field is displaced and accumulated in a single artificial dune. On the other hand, in the Union -Murcia-, the mining exploitation was reinitiated: the autarky and the isolation return to make profitable a mining exhausted years before. The residual material after the silver amalgam was being poured into the Bay of Portman. More than 30 million cubic meters of waste acoloured its 12 meters of depth, blinded the historic port and advanced to the coastline half a kilometer offshore.

Although it is not perceived, changing the horizon is a kind of architecture that has physical and symbolic strong consequences. For a peninsula like Spain, modifying the horizon is to modify the vision regime and its policies. The horizon could be understood as architecture in degree zero. The horizon is a geographical architecture of an optical nature that is determined by the point of view. The political beyond is sustained on the horizon: the beyond of the future and the beyond of the past, the limit that isolates the present from what happened and from what can happen, in a logic of protection or closure. The horizon structures the reality in a specific range of out of memory or outside of the project. To modify the horizon is to modify what is remembered and what can be imagined from an optical point of view.

Juan Cruz

Sancti Petri, 1998

Colour video with sound

38'

Courtesy of the artist and Elba Benítez Gallery, Madrid

Sancti Petri is in the province of Cadiz, and was built as a base for the Almadraba, a local seasonal fishing industry, which used complex systems involving several boats and nets to catch tuna fish on their annual migration from the Atlantic to the Mediterranean through the funnel of the straits of Gibraltar. The settlement counted with all the relevant amenities for the migrant workers who staffed the Almadraba, such as homes, a school, a church and social facilities. While the images in the work show the village as it was in 1998, when the work was made, the text refers to the Almadraba when it was in full function, thus occasioning a dislocation between the image and the text. This dislocation is taken further through the relationship that was established between the site of the work, Sancti Petri, and the site of the

exhibition, the conditions of which, in terms of light and acoustics, played a significant role in the perception of the work, and which are most evident in the echo of the sound.

The work and the place in which it is carried out have links with the family of Juan Cruz (Palencia, 1970). He returns to that place due to his emotional relationship with the place and in that return it is perceived both the abandonment of an industry and in a "paternalistic" way of understanding the production very typical - though not exclusively - of the Franco regime. The productive rationalization of the almadrabas was a clear example of the economic policy of Primo de Rivera: the sectors considered strategic were subject to business concentration and state intervention. In 11 almadrabas (traps for tuna) in the south of the Atlantic coast, 25% of the fish tin can were produced nationwide. That interventionist joseantoniana policy generated a series of towns-factories like the one of Sancti Petri. During the Second Republic it was in danger before the protests that denounced the poverty of the workers of the zone. But, once the Franco regime was established, the monopolistic practices continued even more. It was then when the Consortium modernized the facilities of Sancti Petri building this village-factory in which the workers, as was the case in other places, were provided with everything necessary. Obviously this improved the conditions of illiteracy and poverty of the workers, but they were also controlled.

Domènec

Arquitectura Española, 1939-1975 (series), 2014

10 digital print on aluminium

45 x 60 cm each

Courtesy of the artist

Souvenir Barcelona, 2017

Installation, 13 types of postcards

10,5 x 14,8 cm each

Courtesy of the artist

The work of Domènec (Mataró, Barcelona, 1962) explores recent history and to a large extent its architecture as a way of investigating the thematic recurrence of the dialogue between the architecture of the modern movement (especially with Alvar Aalto and Le Corbusier) and the ideas themselves of modernity expressed at a political, social and / or cultural level. The approach to architecture becomes the artist's hands in an explicit revelation of the ideological burden and its consequences on social reality and the historical representation of that reality.

In the exhibition *How to Live with Memory* the artist presents two pieces. *Souvenir Barcelona* talks about the Franco regime and its architectural relationship, but only in part, since it is a collection of "postcards" from Barcelona that show the less touristy face of the city and that span the historical period from the last third of the 19th century to today. It is evident that the 40 years of the Franco regime are present, but not exclusively. Some architecture is featured, but above all public spaces of which avatars, unknown histories and dramatic intrahistories are detailed.

For its part, *Spanish Architecture, 1939-1975* presents a series of buildings built with Republican prisoners forced to work in the Valle de los Caídos, the city of Brunete, Belchite, Guernica, Vic Cathedral, Benagéber Dam, jail of Carabanchel, the Arco de la Victoria the town of Villanova de la Barca and the Castuera concentration camp. After the War the Franco dictatorship created the National Service of Devastated Regions and Reparations for the reconstruction tasks. This department also becomes an ideological platform of agitprop against modern architecture through the publication of an architecture magazine *Reconstrucción* and the organization of an annual exhibition, with plans, models, etcetera. The Domènec methodology of work consists in "extracting from the archives of the magazine the plant of the urbanistic project of a building and of the historical investigations about the slaves of Franco the number

of prisoners who participated in a forced way in the project. With these elements I build a piece, where the negative floor on a black background, is contrasted with its "technical sheet": title of the project, years of construction, architect of the same, in some cases the name of the private construction company and finally the number of prisoners used."

Chus Domínguez

Las ciudades imposibles, 2017

Colour video with sound

48'

MUSAC Collection

Las ciudades imposibles (The Impossible Cities) is a video essay on the representation of the colonial territory during the Franco regime from a series of 98 postcards of the Sahara and the southern protectorate of Morocco. This postal series, signed as "Foto Hernández Gil", raises as a whole a number of issues related to the representation associated with a very specific historical and socio-political moment, the decades 1940 - 1950, with a country emerging from a devastating Civil War and that as a model of reconstruction it looks at a supposedly glorious colonial past. This paradox, moving forward but looking back, is printed on the postcards, endowing them with an attractive tension: modern images of a modern urbanism but loaded with a colonial deposit.

The postcards constitute an evident exercise of political propaganda slipped in the domestic sphere, that of the communication between the soldiers and workers of the colony with their relatives and friends in the metropolis, also that of the souvenir that is taken back to the family home. Images that tell the prosperity and kindness of presumably hostile territories. As a whole, the postcards show a happy world, white, aseptic and almost empty, ready to be inhabited by the new man that the regime proposed. Ordered urban spaces, with wide roads and squares, with a rationalist architecture that assimilates Orientalist elements and with an important presence of buildings associated with power and order. This set of images is a trigger in the hands of Chus Domínguez (León, 1967) to make a film essay challenging the static image from the filmic medium, shelling out possible narrations, linking space with time and incorporating a series of audios in *dariya* and *hassanía* that are translations of fragments of the magazine *África* that, between the years 1926 and 1950, was one of the maximum means of expression of the "Africanist" power group, constituted mainly by military personnel Africa.

María García Ruiz

Virgencica, Virgencica!, 2016

Video-installation, colour video with no sound, wood, screen

Variable dimensions. 13'

Thanks to Rodríguez Amador family, Torreón Arquitectura team, Tomás Andreo and all the performers

Courtesy of the artist

La Virgencica was an experimental town built to house the displaced populations after the floods and high water of the Sacromonte caves in Granada in 1963. The architects designed a modern prefabricated system but trying to preserve some spatial qualities of the community life of the caves and the lifestyle of the gypsy culture. They are like a kind of antechamber to the modernity that the blocks of apartments in height of the housing polygons would suppose.

This work by María García Ruiz (Valdepeñas, Ciudad Real, 1981) is based on the rereading of this process, recreating, not the village of La Virgencica, but the memory of the Virgin. The volume of one of the modules is invoked with the memory of the Rodríguez-Amador family, a laboratory memory, or the

laboratory of a memory that, together with the team of Torreón Arquitectura and other collaborators, was carried out in a of celebration, of ritual, from the construction to the demolition, from the appearance until the disappearance, as a living image, with the mechanics of the processions of Holy Week or as Ant Farm in the work *The Eternal Frame*.

The project is prior to future housing blocks and development polygons. Beyond the possible good intentions, the utopian romanticism and the appreciation of the lifestyle of the gypsies, these projects of the Franco regime want to establish forms of domestication, civilization and normalization of no-canonical ways of life. The work created by the artist goes down a path in the opposite direction to that mentioned by Guy Debord in *The Society of the Spectacle*: "If everything directly experienced has become a representation, make representation directly experienced." The project by García, thus, investigates the modern parameters of understanding life and its interrelation with other possible ones that serve to demolish preconceptions and put us in touch with many of the political forms that today are considered utopian inspired by the gypsy or flamenco culture as mobility, nomadism, community or freedom of movement.

Alejandro S. Garrido

Corea. Una historia paralela, 2012-2016

Installation, 52 B/W photographs

38 x 32 cm each

Courtesy of the artist

The work of Alejandro S. Garrido (Madrid, 1986) is the product of the research of situations and categories framed in contexts of symbolic conflict, always linked to the documentary channels that understand photography as a tool for the interdisciplinary transit between the fields of art, politics or social sciences, among others. Following the workshop *La metodología del proyecto*, given by Antoni Muntadas at MUSAC in 2012, which ended with a collective exhibition at the León Museum, the artist has been developing the photographic series titled *Corea. Una historia paralela*.

In the first half of the 1950s, two events of asymmetric resonance in history were produced in Spain. The first of these, the signing of bilateral agreements with the United States, the Madrid Pacts of 1953, which in the height of the Cold War will condition the subsequent development of Spanish politics during and after the dictatorship, at least until the final NATO membership in 1986. The second emerges in the shadow of the first as an anecdote that, apparently, lacks historical significance. Throughout the State, marginal urbanization projects are being inaugurated, social housing that will barely be able to contain the arrival in the cities of those who leave the countryside or of those who simply huddle in unhealthy houses. They will receive the name of the dictator -Barriada de Francisco Franco, Grupo Generalísimo Franco- or that of a Virgin -La del Perpetuo Socorro, La Inmaculada-, but they will soon be recognized by another name, that of the war against communism made by, on the edge of the world, the American friend: "Korea." Scattered throughout the territory - Huesca, La Coruña, León, Toledo, Palencia or Palma de Mallorca - the neighborhoods of «Korea» will form an archipelago of suspicion and fear. In their institutionalized function they will demarcate the threshold between socially acceptable membership and their outside. Being "Koreans" will mean, then, existing in the social limit.

Iñaki Gracenea

Modelos, 2015

Mixed media on paper

220 x 152 cm

Courtesy of the artist

Iñaki Gracenea (Hondarribia, Guipúzcoa, 1972) has developed in recent years, with the support of grants from the Royal Academy of Spain in Rome or the BBVA Foundation and a residency at the John Jay College of Criminal Justice in New York, a research project around prison architecture between the eighteenth and twentieth centuries. Investigating in a multitude of archives of several places throughout the world, his artwork reflects the evolution of a typology, the "panoptical" concept developed by the British philosopher Jeremy Bentham, which for centuries has organized the prison space and which, also, is presented as a model architectural and symbolic social control.

Gracenea draws again and again that typology redrawing the plants of some of these prisons - reproducing, remaking and translating the drawings to drawing - for, in the words of the artist: "to investigate the expressive capacities of the forms of description and production of knowledge. In the translation I look for the drawings to be constructed from a personal system, assuming as a condition that this own system is valid to transfer the formal information of the architectures with historical validity."

Shortly after the Spanish Civil War end, Franco decided very soon to build a new prison in Madrid because the previous one, the Modelo, was badly damaged. The so-called Carabanchel prison - the official name was the Provincial Prison of Madrid- began to be erected in 1940 and was built in just four years because some 1,000 Republican prisoners were obliged into forced labor. While some were forced to raise a symbol of Francoism that glorified the regime, the Valle de los Caídos, others raised another that expressed the tight control of the dictatorship by building a male prison for some 2,000 prisoners through which passed a large number of ordinary prisoners , political prisoners (opponents to the dictatorship such as the trade unionist Marcelino Camacho, CC.OO. leader, Julián Ariza, of the same union, Nicolás Redondo, UGT union leader, economist Ramón Tamames, the writers Fernando Sánchez- Dragó, Fernando Savater and Fernando Arrabal or the poet Marcos Ana) and social prisoners (most of them homosexuals). In 1975, Xosé Humberto Baena Alonso, José Luis Sánchez Bravo and Ramón García Sanz, FRAP members sentenced to death, lived in this prison for their last hours, before becoming the last executed by Franco just the same year that the dictator would die.

It was an inordinate architecture and very typical of regimes and dictatorial leaders close to megalomania. The central rotunda of the Carabanchel jail was 32 meters in diameter from where start the eight radial naves that were not all built because the prison was closed in 1998, after 55 years operating, without its works were completed. His typology, shape and plant are re-drawn in this work by Gracenea with some alterations.

Fran Meana

Arqueologías del futuro, 2016

Installation, polyurethane, video, screen and mixed media

Variable dimensions

Los Bragales Collection. Beca LABJoven. Laboral. Gijón

Fran Meana develops during his residency at LABoral the project *Archaeologies of the Future*, based on the work of the Asturian architect Joaquín Vaquero Palacios, author of the power stations of Salime (1954), Selviella (1958-1962) and Proaza (1964-1965) owned by EDP. His project by Fran Meana (Avilés, 1982) analyses the mediating role that industrial technology has played and still plays between nature and society. According to the artist "The reliefs of Vaquero Palacios offer a unique opportunity to analyse and re-think the links that different production models establish between work, technology, nature and society, and to propose alternative organisation options in our recent history". *Archaeologies of the Future* will be presented as a multimedia installation, an expanded archive that combines replicas of the reliefs designed by Vaquero Palacios, documents -photographs and archive images - and a series of videos. Scraps of history and future invite us to analyze and rethink the links between work, technology, nature and society.

The Franco dictatorship picked up the proposals of the Regenerationistas of the late nineteenth century who understood the need to economically activate Spain through the replacement of dry Spain (which identified them with poverty and ignorance) by the wet. Watering, then, became a goal and for that, swamps and dams were projected. Franco carried out many of these projects, which very often were inaugurated coinciding with ephemerides of the dictatorship itself, just when it was necessary to produce electricity for an incipient industry that was going to take off and for the new development districts that were growing in the cities to the detriment of the towns that were systematically abandoned, initiating a rural depopulation that has not stopped until today. The engineering infrastructures that propitiated the reservoirs also generated changes in the landscape, emotional wounds in the affected people and displacements of populations that were relocated in settlements called Poblados de colonización.

Rosell Meseguer

Tríptico Murales, 1999-2003

3 colour photographs

70 x 100 cm each

Courtesy of the artist

The work by Rosell Meseguer (Orihuela, Cartagena, 1976) is developed in different media -photography, installation, archive, publications, drawings, painting and video- related to the research of historical processes and the sociopolitical and economic consequences. She analyzes the construction of history and the creation of documentation methodologies that have been developed since 2001 in several investigations whose main objective is the understanding of the role of visual representations in contemporary culture and in the formation of our knowledge about the world in which we live.

In the exhibition *How to Live with Memory* presents a photographic triptych and a showcase with documentary compilation. In both cases the works deal with the bunkers used in the Civil War as defensive spaces and in full dictatorship, in the case of Cartagena for example, for the completion of military service and war ended. They were also used as spaces for experimentation and military tests. Given these different uses, the infrastructures were changed and "improved" or adapted to the new needs of the dictatorial regime. Something very similar happened in Ferrol or in Coruna that were a defense zone due to its link with the Atlantic (similar walls and defensive structures can be found all along the northern coast of Europe) and with the possibility of an Allied landing during World War II. It is curious that these places reserved for military use also supposed a "brake" to the massive construction policies on the coast. While other areas were widely built in the "boom" of tourism in Spain, these places were exclusively for military and defensive use, preventing the destruction of the coast (at least until not long ago). In itself it seems a whole "contradiction": the military defending the natural.

Txuspo Poyo

Expediente: túnel de la Engaña, 2014-2016

3-channel video-installtion with sound

24' 50" + 21' 52"

Courtesy of the artist

La Engaña tunnel, which was planned to connect Cantabria with Burgos along 6976 meters, and which was to be the longest tunnel in Spain, was never finished. Started in 1942 on the banks of the river that gives it its name employing Republican labor force to work, this railway tunnel needed the construction of

two villages with, as usual, school, houses and church: one in Pedrosa de Valdeporres (Burgos) and another in Vega de Pas (then province of Santander) with a population of 370 and 190 prisoners respectively, who in 1945 were pardoned and, now free, continued working in the construction that was to last 52 months and lasted for 17 years without the tunnel was never finished. It was part of a project that aimed to unite the Cantabrian with the Mediterranean that was never made, although illegally some trucks used it until in 1999 a detachment blocked it.

This ambitious work of engineering has characteristics very similar to others promoted during the Franco dictatorship (construction of villages that relocated the population, forced labor, etc.) and has been the trigger for Txuspo Poyo (Alsasua, 1963) to produce a financed work by the BBVA Foundation. In it, a two and a half tons female elephant enters the mouth of the tunnel. That this animal and no other, who enters us into the Engaña tunnel hides a suggestion: her steps have the weight of a memory that activates the memory of the tunnel itself since it is an animal that can recognize up to 200 relatives olfactory recorded in its memory. Memory and memories that are transmitted from one generation to another. Poyo leans on these meanings related to the elephant to guide our gaze. We enter with her, we see her walking, and even jog in the vicinity of her mouth, but her rhythm is different once inside and she walks like recognizing space. There is not so much narration as pointing.

Ignasi Prat Altimira

El mundo de los vencedores (serie), 2011-2016

Installation, 5 colour photographs and digital projection

Variable dimensions

Courtesy of the artist and Addaya Centre d'Art Contemporani

World War II ended when fascism was defeated. Hitler committed suicide and Mussolini's corpse ended up hanging in a square in Milan. Except in Spain, where Franco perpetuated himself until his death. Almost all the leaders of the dictatorial regime ended up the same in Spain: living in their houses, enjoying reputation and dying in their beds. They had, then, time (from 1936 to 1975) to generate an imaginary, to shape the memory to their liking, to elude justice and even the judgment of history. The forgetfulness of the so-called Pact of 1978, which affirms a failed Transition, the so-called sociological Francoism, the interest of the right parties and the disinterest of justice means that no one has sat down on the bench of a trial or anyone does anything to repair the victims despite the so-called Law of Historical Memory.

This project by Ignasi Prat Altimira (Sant Esteve de Palautordera, 1981) was produced within the framework of *Barcelona Producció* and was born of his personal interest in the theme of Historical Memory, Civil War, Spanish Dictatorship and Transition and began to materialize as a result of the reading of the novel *Mala gente que camina* by Benjamín Prado, a fragment of which briefly describes the residential architecture of families of the victors. Almost all of them hardened in the colonial campaigns of the late twentieth century and promoted during the dictatorship of Primo de Rivera, lived very comfortably during the Franco regime in houses that were built or appropriated in various ways. The photographs of the series reveal the taste of its inhabitants, the consistency of the construction shows the survival of the regime and the impunity of the coup plotters and the materials reveal their status and / or their pretensions. The photographs also give an account of the real estate, giving rise to a cartography of the powers still in force in Spain, while offering an architectural route halfway between the personal taste of the owners and the symbolic construction of the Franco regime.

Fernando Sánchez Castillo

Arquitectura para el caballo, 2002

Colour video with sound

5' 30"

MUSAC Collection

Sánchez Castillo's work reflects on the historical past and the symbols of power, as well as the on different forms of surveillance and control implemented by that power. His work draws on a wide range of sources, ranging from military iconography and situationism to the origins of contemporary art and the useless violence thrown up by post-capitalist societies.

These two videos (*Canicas* and *Arquitectura para el caballo*) form part of a project undertaken by the artist in 2002. They arose out of the artist's discovery of the political motives that lay behind the construction of the Faculty of Philosophy building in the Universidad Autónoma de Madrid campus during the Franco era. The building was designed in such a way that the anti-riot police's horses could enter the building and move with ease around the lecture rooms and corridors and thus be able to quell any kind of student uprising. Faced with that situation, the 70s students would throw marbles as the horses passed so that they would slip and the riders would be thrown by their mounts. *Arquitectura para el caballo* speculates about the architecture and spaces for control and manipulation of the masses. On this occasion, a rider dressed in a suit and tie passes on horseback around the empty interior of the Faculty of Philosophy and Letters of the Universidad Autónoma. The dreamlike image, combined with the treatment the artist lent the filming, imbues the architecture with a sculptural character, thus heightening the perversion of its original function.

Santiago Sierra

Palabra tapada. Pabellón español. Bienal de Venecia. Venecia. Italia, 2003

4 B/W photographs

150 x 100 cm each

MUSAC Collection

From 1999 Sierra (Madrid, 1960) began to include people in this architecture, highlighting human degradation in the context of a capitalist system that reduces the work of the lowest layers of society to a mere commodity to be used for negotiation. Cars, ropes, industrial waste elements and language used as a conceptual strategy for setting out political and social ideologies are from a formal viewpoint some of the recurrent features of his work.

The work *Palabra tapada* is made up of four black-and-white photographs that show the various façades the Spanish Pavilion has presented in the gardens used as the setting for Venice's Biennale over the course of its fifty editions. In the first photograph we see a neo-baroque façade dating from 1922, a period of considerable social confrontation in Spain. The second pertains to 1938, the year in which Francisco Franco proclaimed himself Spain's head of state. The third, dated 1952, is related with Spain's opening out to outside world, whence the removal of symbols with clear political involvement. The last picture is of one of Santiago Sierra's actions carried out in 2003, in which year he was invited to represent Spain at the Venice Biennale. With this action, Sierra calls into question some of the discourses traditionally drawn up around the concept of State, by deconstructing the various semantic and symbolic features that emerge from the official architecture.

Begoña Zubero

Propaganda N° 3 / (Pueblos de Colonización XX), 2010-2017

Offset edition of 3 posters and aluminium sheets

100 x 70 cm each (sheets: 120 x 90 cm each)

MUSAC Production

Courtesy of the artist

With the series *Pueblos de colonización* Zubero (Bilbao, 1962) gives continuity to her research on the relationship between architecture and power through a grant from the Botín Foundation. The villages of colonization began in the Republic following the model of land redistribution among disinherited peasants, stopped by the Civil War, and was recovered by the Francoism constituting a unique experience of urban laboratory. All the villages had a similar structure and a series of services and buildings (school, church, houses ...), all built with a certain "traditional" pretension, but given their distance from cities and power, these villages were often built with modern ideas. For this reason, they supposed an improvement in people's standard of living, but also an insufferable tutelage and normalizing and normative control.

When the Spanish Civil War ended with the victory of the coup plotters of General Franco, a dictatorship was established and with it the Instituto Nacional de Colonización (National Institute of Colonization) was created, dependent on the Ministry of Agriculture, in charge of building some 300 villages in the new irrigable areas favoured for the construction of swamps and reservoirs. Valid until 1971, it was reconverted into the IRYDA, the National Institute for Agrarian Reform and Development, until 1995, it mobilized more than 55,000 families, becoming one of the largest migratory movements promoted by the Spanish state. To be admitted as a settler it was necessary to respect rent scales, lack of farms and provide a certificate of penalties. Thus they received a lot of land for 5 years under an exploitation plan determined by the INC: the settler received seeds, fertilizer, cattle and horses and an advance to cover the contribution of land whose cost was returned by the settler to the INC in the form of a percentage of the production and the value of the land at an annual interest of 3% between 15 and 25 years for land and 40 for housing. With the total payment of the debt, the "title deed" of the plot and the house was issued.

MUSAC Museo de
Arte Contemporáneo
de Castilla y León

